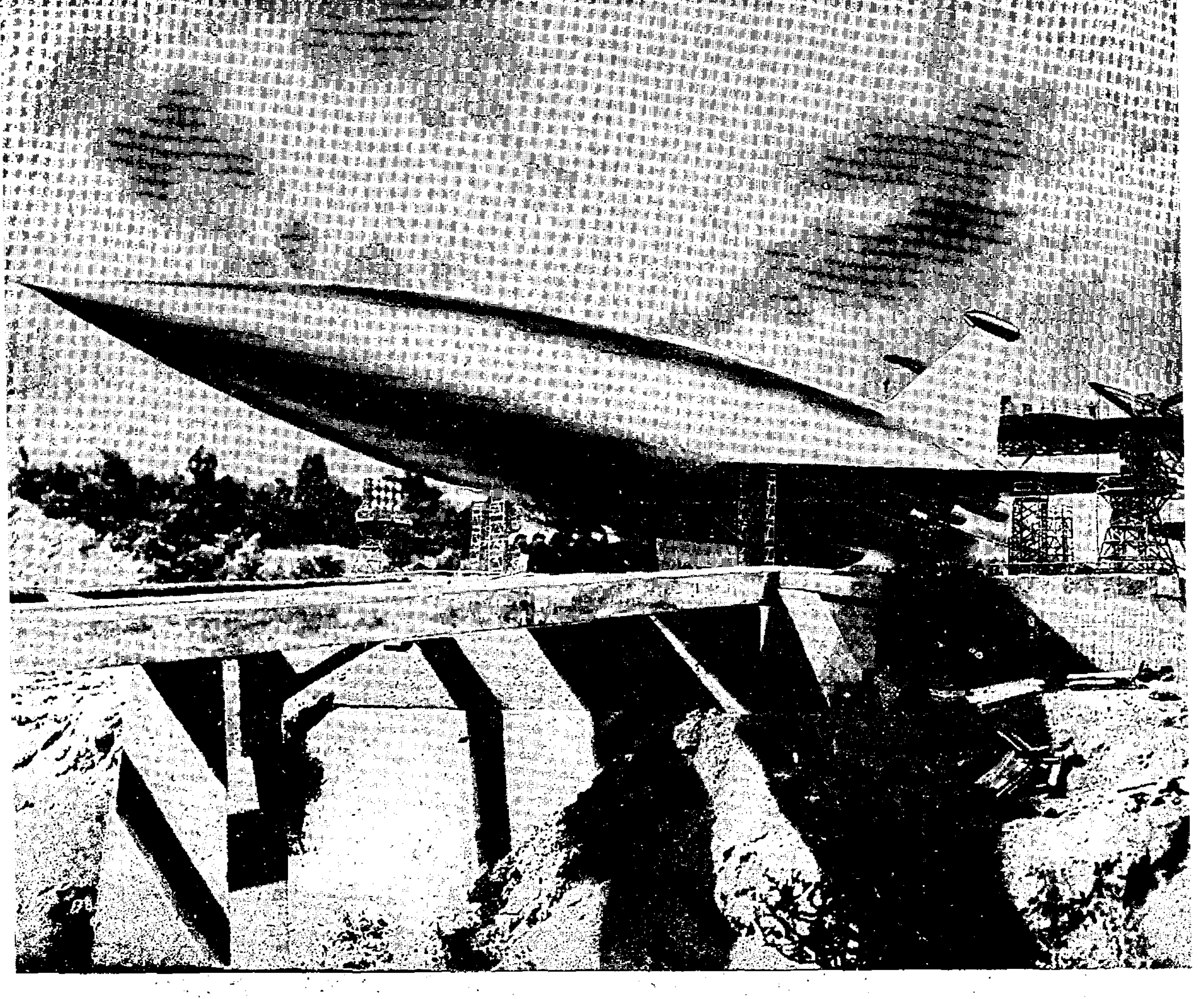
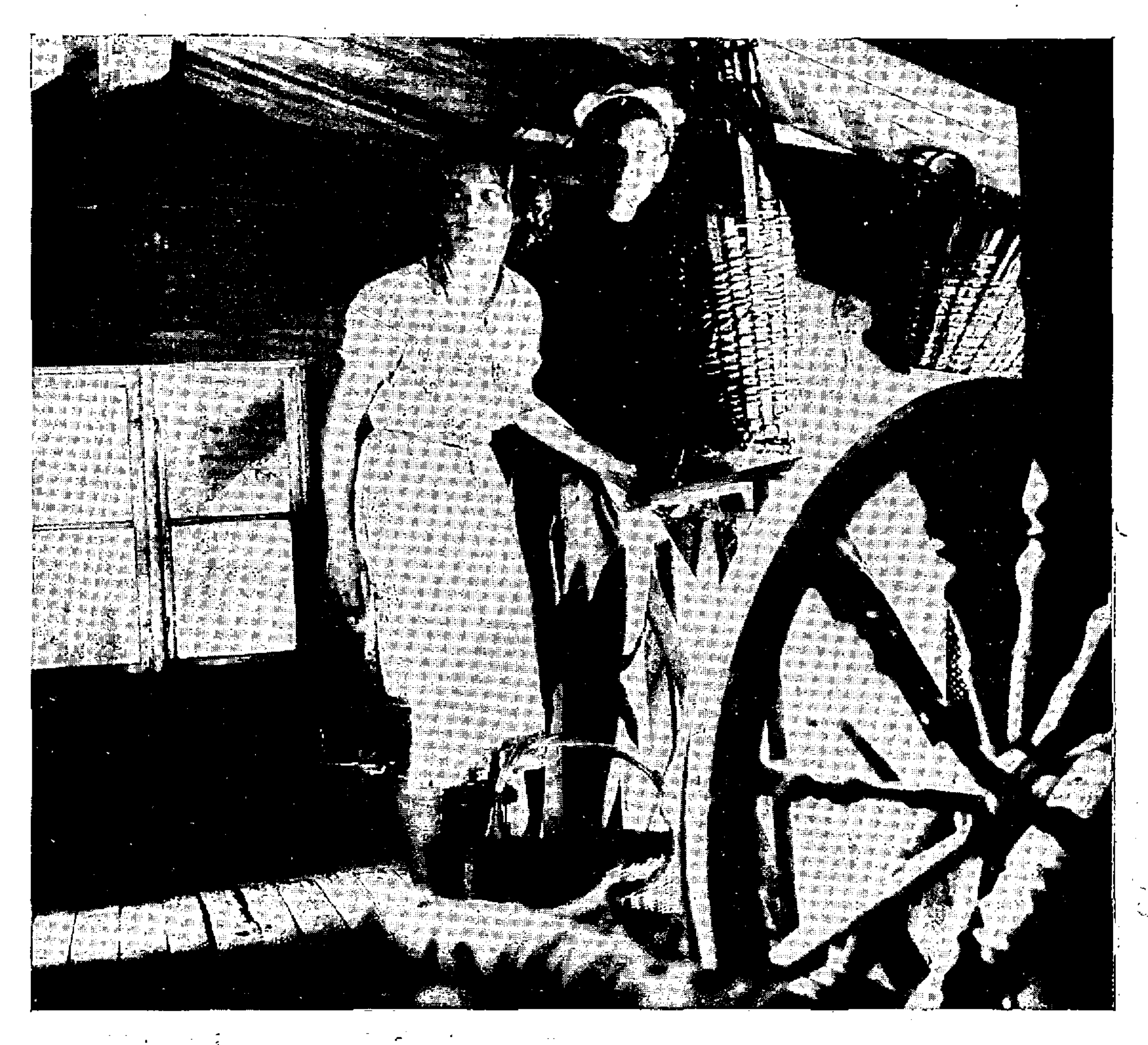
CAHIERS DU CINÉMA



N° 13 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JUIN 1952



Digne d'être sortie de l'imagination de Jules Verne ou de H.G.Welles, cette image est tirée du nouveau film-fiction en technicolor de Rudolph Maté, LE CHOC DES MONDES (*When Worlds Collide*), dont on annonce la présentation prochaine à Paris.
(*Paramount*)



Folke Lundquist et Ulla Jacobsson forment le jeune couple passionné de ELLE N'A DANSE QU'UN SEUL ETE (*Hon Dansade En Sommar*) d'Arne Mattson. Le film a remporté le prix de la meilleure partition musicale au Festival de Cannes. (*Production Nordisk Tonefilm, Distribution Les Films Fernand Rivers*).



A. Dauman et Ph. Lifchitz présentent les co-productions Argos-Como Films : LE RIDEAU CRAMOISI d'Alexandre Astruc, avec Jean-Claude Pascal et Anouk Aimée, Prix Spécial du Jury du Festival de Cannes 1952 (Photo ci-dessus) ; IMAGES POUR DEBUSSY de Jean Mitry, Prix Lumière 1952 ; LES DÉSASTRES DE LA GUERRE de Pierre Kast, Texte et Musique de Jean Gremillon. Productions Argos Films : L'AFFAIRE MANET, 1er Prix de la Biennale de Venise 1951, 1er Prix du Festival de Sao Paulo 1951 ; CŒUR D'AMOUR EPRIS, 1er Prix du Festival de Sao Paulo 1951 ; FÊTES GALANTES, Primé au Festival de Rio de Janeiro.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III — N° 13 — JUIN 1952

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Les Films Marceau, Paramount, Faro Film, Manuel Altolaguirre, Filmsonor, Amato-Rizzoli, Argos Films, Como Films, Universalciné, J. Arthur Rank Organisation, Gaumont Distribution, les Films Corona, Silver Films, Franco-London-Film, Speva Films, Paris Films Production, Discina, Productions Georges Agiman, Cinéma Tchécoslovaque d'Etat.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros • France, Colonies : 1.375 francs • Étranger : 1.800 francs

Abonnements 12 numéros • France, Colonies : 2.750 francs • Etranger : 3.600 francs

Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma ", 146, Champs-Elysées, Paris (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse

Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Lotte Elsner, Nino Frank, Roger Leenhardt, Chris Marker, Jacques Manuel, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Claude Roy, Nicole Vedrès, Jean-Pierre Vivet.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus

Notre Couverture : DUE SOLDI DI SPERANZA de Renato Castellani.

LA FOI QUI SAUVE :

Cannes 1952



par

A. Bazin, J. Doniol-Valcroze
C. Harrington et Lo Duca

Est-ce l'effet d'une retraite involontaire qui m'a tenu éloigné deux ans des Festivals, toujours est-il que ma reprise de contact avec celui de Cannes 1952 m'a laissé beaucoup moins sceptique et désabusé que je ne m'y attendais. Il était généralement admis en 1949-50 que les Festivals n'étaient plus qu'une vaine foire aux films, un ensemble de jeux publicitaires, touristiques, mondains et diplomatiques. Le retrait du concours soviétique leur avait enlevé beaucoup de leur intérêt d'information. Mais son rétablissement à l'essai, l'an dernier à Cannes, n'avait pas suffi à rendre au Festival les couleurs qu'il avait perdues. Je me souviens de l'ambiance dans laquelle nous avons lancé, en 1948, le premier Festival du Film Maudit à Biarritz. La réussite de cette folle entreprise, mis à part le génie personnel de

Ci-dessus : l'envers d'ûn festival, Maria Mauban est la proie des photographes.

Jean Cocteau, bénéficiait essentiellement du scepticisme diffus et plus ou moins avoué, de la fatigue désabusée suscités par les derniers festivals de Cannes et de Venise. On en peut dire autant du mémorable Festival d'Antibes organisé par Henri Langlois. Débordé sur sa gauche, Cannes l'était d'ailleurs sur sa droite par Vichy dont le caractère loyalement commercial finissait paradoxalement par sembler une vertu. Si l'on ajoute le prestige lointain — et quasi mystérieux par la rareté des invitations — de Marienske Lasne, on voit que la situation morale des Festivals officiels ne valait guère mieux en 1950 que ma condition physique.

Le mal ne semblait pas sans causes. On a reproché à Venise et à Cannes de n'être que le tremplin annuel des superproductions mondiales, de vouloir tenir compte des intérêts de Dieu et de ceux de Mammon, de prétendre à la glorification simultanée de l'Art et de l'Industrie Cinématographique. Bien des maux procédaient en effet de cette équivoque. Il faut beaucoup d'argent pour faire un Festival de style Cannes ou Venise (s'il en faut relativement peu dans le style Biarritz ou Antibes). Encore devrait-on ajouter aux budgets officiels les dépenses somptuaires des firmes de production qui organisent cocktails et soupers. On a beau admettre qu'en fin de compte, le Palmarès n'est que l'affaire d'un jury intègre et indépendant, il n'en reste pas moins qu'un tel luxe de moyens, une pareille mobilisation de capitaux ne peut être sans incidences sur la vie purement artistique du Festival, ne serait-ce que par les vertus supplémentaires requises de ses vestales. Il y aura toujours quelque chose d'immoral à boire le whisky des réceptions américaines, à déguster le rahat-loukoum des cocktails égyptiens, pour traîner le lendemain dans la boue tel film de leurs sélections.

Aux pressions économiques s'ajoutent les servitudes diplomatiques qui ne sont du reste pas toujours distinctes des commerciales. Tel film français au sujet trop noir ou trop scabreux risque, pour cette raison, d'être écarté de la sélection. Le Festival est international, les films français sont « le visage de la France », de la grâce de ce visage dépend dans une certaine mesure la réputation et, donc, l'exportation du film français à l'étranger, etc., etc.

Je pense pourtant que ce réquisitoire, auquel on pourrait encore ajouter quelques ombres, ne rend pas compte de la véritable cause de la décadence des Festivals entre 1948 et 1950. Le Festival de Cannes 1946 n'était pas au fond moins commercial que ceux de 1949 et 1951. Tout au plus la réception soviétique s'y révéla-t-elle plus somptueuse que l'américaine. Mais ces hors-d'œuvre ne nous paraissaient alors qu'agréables impromptus, rubans et fanfreluches autour de l'essentiel qui restait la découverte du cinéma mondial dont la guerre nous avait séparé. Cannes 1946 et 1947, c'est la révélation du cinéma mexicain, celle du néo-réalisme italien, la renaissance du cinéma anglais, la connaissance du nouveau cinéma soviétique.

En sorte que j'inclinerais volontiers à considérer le rôle des facteurs commerciaux comme non décisif. Leur importance ne paraît telle qu'autant que celle du facteur artistique s'est peu à peu amenuisé pour des raisons plus ou moins inévitables. Il est normal que

l'intérêt de la confrontation des productions internationales soit tributaire de l'histoire du cinéma. Les immédiates années de l'après-guerre bénéficiaient d'une conjoncture doublement favorable : celle de notre frustration, de notre curiosité aiguisée par une ignorance de cinq ans et de l'incontestable fécondité de l'immédiate après-guerre. Encore qu'à y regarder de près on s'aperçoive que les véritables années fastes, celles du renouvellement des styles et des hommes soient, tant en Amérique qu'en France, en Italie, en Angleterre et en U.R.S.S., celles de la guerre, on pouvait pour la première fois en 1946 et 1947 en cueillir les fruits mûrs. Dès 1948, notre curiosité assouvie et l'élan créateur déjà assagi, l'utilité des Festivals était tombée. La distribution commerciale ayant repris son cours normal, la critique anglaise, parisienne, bruxelloise ou italienne pouvait dans l'exercice d'une année voir à peu près tous les films intéressants présentés en un mois à Venise et à Cannes. Les Festivals n'apportaient presque plus rien à notre connaissance puisque, d'une part, nulle nouveauté importante ne semblait devoir se manifester par leur intermédiaire et que, de l'autre, les échanges commerciaux revenus avec la paix, ces rencontres officielles se réduisaient au rôle d'avant-premières internationales.

C'est à partir de cette conjoncture pessimiste où j'ai laissé les Festivals en 1949 que je voudrais présenter une défense modérée mais convaincue du Festival de Cannes 1952.

Non que je l'ai trouvé intrinsèquement en progrès sur les précédents. Je dirais presque : au contraire, encore que je lui reconnaisse quelques améliorations de détails non négligeables. Aussi bien sa presse a-t-elle été très mauvaise. Mais justement il m'a semblé qu'en dépit de ses défauts et du mal qu'on en a dit, ce Festival était d'une excellente tenue. Chacun l'a attaqué, s'est indigné de ses programmes, a suggéré des réformes radicales, a traîné dans la boue le Jury, le Comité de sélection et le Comité d'organisation, mais personne n'en a proposé la suppression pure et simple. Les pires critiques supposaient possible son amélioration et donc son existence.

Et pourtant rien, objectivement, ne distinguait d'abord ce Festival de son grand-père. Il a fallu attendre les tout derniers jours pour que la densité des films d'une certaine qualité apporte l'oubli de la pluie et du beau temps. Je dirai plus loin tous les griefs que je lui fais. Ils sont d'importance. Mais j'ai retrouvé dans ce Festival quelque chose qui autorise toutes les critiques et tous les espoirs : je veux dire une âme.

L'Esprit du Cinéma était à Cannes. Il y est arrivé avec du retard mais son absence même a été ressentie, ce qui était déjà une manière de présence. Quand il s'est manifesté, nul n'a été surpris : on l'attendait. J'aime que l'invité d'honneur de ce Festival ait été un revenant : Mack Sennett. Soyez franc, saviez-vous que Mack Sennett était encore vivant, que ce Méliès d'Hollywood vendait des bonbons sous un autre nom à la télévision américaine ? Il m'a semblé que le cinéma non plus n'était pas mort, bien malade peut-être et autant qu'on voudra, mais décidé à vivre et encore vert pour son âge.

Si je m'interroge sur les raisons de cet optimisme relatif, je ne les trouve dans aucun des films présentés et moins encore dans les

manifestations diverses qui les ont entourés. Il y a eu à Cannes quelques bons ou très bons films, mais certaines années furent plus fastes, par contre le nombre des mauvais toucha au record. Alors ?

Alors, il me semble que la vitalité de Cannes 1951 procède, comme celles des premiers Festivals, du sentiment que nous avons eu d'une certaine vitalité du cinéma dans le monde. Vitalité moins exemplaire, moins visible, moins éclatante en tous cas que celle de 1946, mais suffisamment rassurante pour que nous nous reprenions à y croire et à nous livrer à des passions qui ne soient pas tout à fait vaines. Ce ne sont pas tant aux films considérés individuellement qu'au dessin de leur ensemble qu'on doit le sentiment diffus d'un mouvement profond, d'infimes mais puissantes ruptures d'équilibre dans les forces créatrices. Quelque chose a bougé dans le cinéma qui modifiera lentement sa topographie. Je ne dis point, nécessairement, de manière importante et décisive, mais assez cependant pour amorcer un cycle d'érosion, et corriger de façon sensible son paysage.

Il se peut — il est même probable — que ces perturbations ne datent pas précisément de la production 1951. Nous en prenons conscience avec un certain retard — comme de la lumière des étoiles nouvelles — au hasard des sélections nationales. Je croirais volontiers par exemple que la révélation à Venise, l'an dernier, du cinéma japonais par *Rashomon*, confirmée à Cannes par des productions bien moins séduisantes mais certainement plus caractéristiques, est un exemple de ce retard où les distances diplomatiques, politiques et commerciales mettent des pays qui ne sont pourtant qu'à trois jours d'avion. Souhaitons connaître l'an prochain le nouveau cinéma chinois dont Georges Sadoul me parle en termes enthousiastes et précis. Mais ces décalages divers dans la connaissance que nous avons du ciel cinématographique, s'ils regardent l'historien, n'enlèvent rien à l'intérêt critique du Festival de Cannes 1952. Au contraire, ils en confirment l'utilité s'il est vrai que se sont concentrées en lui des nouveautés dispersées de par le monde.

Il est infiniment probable que sans Venise et Cannes 1951, le public Européen ignorerait encore *Rashomon* et *Los Olvidados*. Il me paraît certain que la seule chance que vous avez de voir *Subida al Cielo* (*Montée au Ciel*), de Luis Bunuel, est dûe à l'intérêt qu'il a suscité à Cannes dans une partie au moins de la critique. Aucun distributeur, s'il n'avait été rassuré par ce succès d'estime, n'aurait vraisemblablement pris le risque de sortir de douane un film « aussi peu commercial ». Il est vrai que je ne peux multiplier les exemples. Mais une ou deux révélations par an, c'est déjà bien, car ces révélations sont une porte ouverte par où passeront ensuite d'autres films.

Je vois aux Festivals deux fonctions essentielles. La première théologique, que j'appellerai la « glorification » du cinéma. Festival et Fête sont de même famille et le cinéma est l'un des derniers refuges d'une sociologie sacrée. Je ne m'attarderai pas à son apologétique dont Doniol-Valcroze, mondain comme je le connais, se chargera mieux que moi. Je voudrais seulement souligner qu'une liturgie sans foi, un formalisme idolâtre, au seul usage des naïvetés de la foule, est le




A gauche, Ulla Jacobsson et Folke Lundquist, le jeune couple de *Hon Dansade En Sommar* (*Elle n'a dansé qu'un seul été*) se baignent à Cannes. A droite, on reconnaît Mack Sennett (le deuxième à partir de la droite) bavardant avec Orson Welles et William Holden (à sa droite).

signe irrémédiable des décadences. Je ne participe guère quant à moi aux festivités (J'ai découvert avec une stupeur honteuse que j'étais le seul critique cinématographique du monde à n'avoir point de smoking, pour me punir on ne m'a pas laissé voir *Othello* avec les autres), je n'en suis donc que plus à l'aise pour leur accorder droit de cité à la seule condition qu'elles expriment effectivement à leur manière une certaine ferveur collective, que les bénéficiaires les ressentent comme le tribut de l'argent à la gloire du vrai dieu du cinématographe. Les seuls protestants peuvent s'en offusquer ! Mais je ne connais rien de plus triste que les festivités d'un festival triste. Ce qui revient à dire que les à-côtés publicitaires et mondains ne sont ni bons ni mauvais en eux-mêmes, mais seulement en fonction de l'ambiance du Festival et de sa réussite sur l'autre plan que j'appellerai logique ou critique.

Qu'est-ce en principe qu'un Festival : une confrontation périodique du meilleur de la production mondiale. J'ai dit plus haut que ce genre de confrontation avait perdu beaucoup de son intérêt avec la reprise d'échanges commerciaux théoriquement normaux, c'est là pourtant encore une vérité relative. Certes nous ne retrouverons jamais — souhaitons-le du moins — la conjoncture de 1946, mais l'expérience prouve, hélas ! que nous sommes encore loin d'une libre circulation des films de qualité. Les habitudes commerciales écartent de la distribution les œuvres insolites. Les Festivals ne leur rendent pas nécessairement leurs chances, ils y contribuent cependant et je dirai dans quelle mesure ils pourraient le faire davantage encore. Admettons pourtant que ce rôle soit devenu minime. Il reste que cette confrontation massive — dans la mesure où elle correspond d'autre part à une évolution réelle du cinéma — présente par sa variété et son actualité un intérêt critique irremplaçable. A voir les films les plus divers, à un tel rythme et en si grand nombre, le critique sent rapidement se dérober sous ses pieds le sol de ses références habituelles. Il est entraîné à la dérive dans un océan cinématographique sans rivages, huit à quinze jours durant, impitoyable et inlassable comme un commissaire, l'écran lui

pose des questions tour à tour brutales, inattendues ou insidieuses. Le critique tient plus ou moins longtemps, mais le moment arrive bien où sa conscience n'est plus qu'un univers mental cinématographique, un monde imaginaire peuplé des seules images de l'écran. Certes cet état psychologique second ne lui confère pas automatiquement le génie, la culture ou la simple intelligence, mais je crois qu'il le débarrasse de ses causes habituelles de sottise, je veux dire des influences extra cinématographiques qui inconsciemment infléchissent, dans l'exercice normal de son métier, son jugement. Ce penthotal de la fatigue et surtout l'oubli progressif, sous l'effet de chocs répétés et variés, des références esthétiques ou idéologiques restituent au critique la modestie intellectuelle et le sentiment primordial du plaisir. Je ne veux point dire que tous s'en trouvent miraculeusement d'accord, mais du moins qu'à se soumettre à cette ascèse tous communient finalement dans les seules valeurs cinématographiques. Les divergences qui les opposent peuvent bien sûr exprimer encore des tendances morales ou une philosophie, mais ce n'est que dans et à travers le cinéma. J'ai été frappé à Cannes, non seulement par la fraternité personnelle des critiques, de la camaraderie de métier entre les journalistes représentant comme on dit, les « familles spirituelles » les moins compatibles, de l'espèce d'union sacrée, à tout le moins de trêve de Dieu qui régnait dans les rangs de la presse, mais plus encore par l'unité relative des jugements comme si le commun dénominateur des goûts s'était mystérieusement accru.

A ces conditions subjectives, favorables à l'exercice de la critique, s'ajoutent des conditions objectives à mon sens non moins heureuses. Du rapprochement de tant de films divers se dégagent objectivement des évidences esthétiques qu'une vision partielle, échelonnée et dispersée n'aurait pas toujours fait ressortir. Le critique littéraire, le critique de peinture même — grâce aux reproductions — ont des moyens de comparaison immédiate que le critique de films ne possède pas. Or l'évolution du cinéma étant plus rapide que celle du roman ou du théâtre, cet empêchement est doublement regrettable. Ces possibilités de point périodiques sont donc d'une utilité, au moins théorique, incontestable.

Je dis « théorique », car la défense que je viens de présenter du Festival de Cannes ne saurait faire négliger ses défauts. Ils sont d'importance. Mais j'ai déjà dit que le principal éloge qu'on pouvait lui faire était qu'on avait envie de les corriger.

Commençons par le plus grave. Il a du reste le mérite d'être unanimement reconnu, même par les organisateurs. Je l'exprimerai en une formule : je ne vois pas dans toute une année autant de si mauvais films que j'en ai vu à Cannes en quinze jours. Cette médiocrité a été due essentiellement aux sélections grecques, espagnoles, hindoues, égyptiennes, argentines et partiellement à l'allemande et à la mexicaine. La seule parmi celles-ci à qui je ferais grâce serait l'hindoue parce que la naïveté technique en est si grande qu'on y retrouve un intérêt : à ce degré de primitivisme, le cinéma est aussi révélateur que le dessin d'enfant, encore qu'il en ait aussi la monotonie entêtée. Du moins un film comme *Amar Bhoopali* (*Chant Immortel*) apporte-t-il un témoi-

gnage réellement significatif sur la sociologie artistique de l'Inde dans le domaine musical. Je reconnais que même un mauvais film a, par quelque côté, de l'intérêt et qu'il n'est pas indifférent de savoir directement où en sont les productions de ces pays. Mais tout de même, il faut bien limiter les dégâts ; les mauvais films prennent la place des bons. De deux choses l'une, ou bien les sélections de certains pays sont mal faites et des films qui méritaient d'être connus n'étaient pas à Cannes, ou bien elles reflètent effectivement l'état de la production nationale et alors il est de l'intérêt de tous, à commencer par les pays en question, de ne pas les présenter. De toutes façons il faut trouver le moyen de corriger les inconvénients du principe diplomatique de la libre participation. C'est peut-être délicat, mais c'est indispensable. La moitié des films présentés à Cannes n'avaient non seulement *à priori* aucune chance de récolter quelque prix que ce fût, mais encore ils n'y jouaient que la fonction ingrate de l'ilote ivre. Je doute que le prestige des nations intéressées y ait gagné. Il faut donc filtrer les envois nationaux. Le Ministère des Affaires Etrangères pourrait se reposer pour cela sur une commission « assermentée » convenablement choisie et qui ne prêterait après tout pas plus à la discussion que le jury du Festival lui-même. Mais il ne serait pas interdit non plus au Comité d'Organisation du Festival d'avoir près de lui des conseillers techniques compétents et munis d'antennes, capables de lui signaler le cas échéant l'existence de tel ou tel film, méprisé par les sélectionneurs patagons ou esquimaux mais cependant plus dignes d'attention que ceux qu'ils proposent. Je suis bien convaincu, par exemple, qu'il y avait autre chose à tirer du cinéma hindou que *Amar Bhoopali* (*Chant Immortel*). Peut-être pourrait-on assouplir largement si cela était nécessaire, au bénéfice de ces pays, le règlement du Festival pour admettre un film vieux de deux ou trois ans s'il en valait la peine. Naturellement le raisonnement est le même à l'égard des courts métrages. Ils constituèrent aussi une déception dont on aurait tort de minimiser l'importance.

Enfin il est un point où le Festival de Cannes est incontestablement surclassé par Venise : les rétrospectives en marge de la compétition. Il est absurde de se réclamer des intérêts supérieurs et imprescriptibles de l'Art Cinématographique, de mobiliser à tant de frais des professionnels et des critiques de tous pays, de susciter autour du cinématographe tant de passions sinon tant de ferveur pour ne pas en mieux profiter. La compétition officielle c'est la géographie du cinéma, mais c'est la géologie qui commande la géographie. Les Festivals ne signifient plus rien, ils ne sont plus effectivement qu'une vraie foire aux films s'ils ne se réclament pas de la culture cinématographique. Mieux s'ils ne contribuent pas à la consacrer et à l'enrichir. Venise s'est spécialisé dans les hommages aux grands metteurs en scène. Il y a d'autres points de vue possibles : par genre, par nation, par école, que sais-je. Tous les prétextes sont bons qui serviraient à projeter derrière les films contemporains la grande ombre du passé. Ces rétrospectives auraient le double avantage de nous consoler bien souvent des déceptions infligées par les films en concours et plus encore de maintenir présentes à la conscience des critiques rassemblés

des références bien utiles à la sérénité et à la mesure de leur jugement. Aussi bien ne soyons pas pharisiens, qui peut se passer d'enrichir ou de confirmer sa culture cinématographique ? De même qu'on profite du régiment pour combattre l'analphabétisme, il faut user des festivals pour apprendre le cinéma aux gens qui s'en occupent. Les critiques ne seraient pas les seuls à en bénéficier. Je suis convaincu que les producteurs, les réalisateurs, les vedettes qui circulent autour du Palais éprouvent, pendant quelques jours, au moins un commencement de mauvaise conscience et de ferveur. On pourrait certainement utiliser des dispositions accidentelles pour le salut de leur âme et la vraie gloire du cinéma.

Je crois que le Festival de Cannes a bénéficié cette année d'une conjoncture psychologique heureuse. La crise des Festivals paraît dépassée. Les reproches mêmes qu'on a formulés contre Cannes l'étaient de telle sorte qu'ils témoignaient de la confiance placée en son avenir. Il faut que le cinéma français soit digne de cette chance presque inattendue. Que les responsables de Cannes, dont les soucis matériels, diplomatiques, politiques et mondains sont multiples et inévitables, ne perdent pas de vue que c'est pourtant le cinéma qui les justifie et que les Festivals mourront, auxquels on cessera de croire. *Subida al Cielo* (*Montée au Ciel*), *Othello* et la présence de Mack Sennett ont certainement plus fait pour donner une âme à ce Festival que les soupers aux Ambassadeurs et les soirées de gala. Que les gardiens et les organisateurs de la liturgie n'oublient pas qu'ils ne sont, comme nous, que les serviteurs de la foi.

A. B.

La Poudre et les Films

Il est logique à la réflexion de faire autre chose dans un festival de cinéma que de montrer des films. Si la présentation d'un choix d'œuvres est la raison d'être de ces sortes de manifestations, elles peuvent normalement, une fois ainsi fondées, s'entourer d'autres gesticulations : puisqu'il y a « fête du cinéma », il faut la célébrer suivant l'antique usage par des danses, des banquets et des réjouissances ; il s'agit en définitive de glorifier le mythe. Aux pieds de la déesse, ses adorateurs, après avoir exposé leurs « chefs-d'œuvre », viennent sacrifier des agneaux et enrôlent des joueuses de flûtes pour charmer ses oreilles.

A Cannes donc, comme à Venise ou ailleurs, les jolies femmes se parent, les éphèbes polissent leurs sourires, les marchands font rouler leurs écus et les aristocrates se mêlent à la farandole pendant que la populace guette les allées et venues des étoiles dont elle quête le paraphe ou la parole. Les grincheux ont donc tort de déplorer chaque année qu'une fois la lumière revenue dans les chambres noires on occupe son temps aux virevoltes de la mondanité.





Les vedettes à Cannes. A gauche : Danielle Delorme et William Holden. A droite : Yvonne De Carlo, Dolorès Del Rio et Gloria De Haven.

Isolons un instant de ce cinquième Festival de Cannes. Il est une heure du matin aux « Ambassadeurs » : le prince Ali Khan danse avec Yvonne de Carlo, Danielle Delorme avec Yves Allegret, Mack Sennett plaisante avec Dolorès del Dio qui trempe ses lèvres dans le champagne, Orson Welles allume un cigare, Takahashi, actrice japonaise, compare son kimono à la mantille de Paquita Rico que le toréador Mario Cabre, remarquable par son jabot de dentelle, va entraîner sur la piste...

Il n'y a pas de doute : cet instant fait partie du festival ; nous sommes en pleine tentative de glorification. Cette tentative est-elle réussie ? Oui et non. Un cocktail tous les jours à six heures au Carlton ou au Martinez, une réception — italienne, américaine, égyptienne, espagnole, etc... — tous les soirs dans les mêmes endroits avec les mêmes personnes, plus quelques apéritifs moins guindés, quelques jeux de boules et deux promenades en bateau, c'est bien mais ce n'est pas assez. Les mondanités sont à tout prendre trop neutres, trop internationales : les étrangers n'y trouvent pas leur compte de gallicisme. Je ne déplore pas l'absence presque totale de folklore ; à Biarritz la deuxième année (voire la première) les danses basques étaient devenues plutôt fastidieuses, mais je pense que puisque la doulce France passe pour un asile de la culture — ce qui n'est pas inexact — il faudrait faire la part plus belle aux jeux de l'esprit et de l'art. Je sais bien que différents congrès — dont celui très intéressant des auteurs de films — ont tenu leurs assises au Palais du Festival, mais dans quel mystère ! Et de toute façon ces réunions ne pouvaient se donner en spectacle. Je pense à d'autre exotérisme de la culture. Je considère par exemple que la venue à Cannes de l'étonnant Mack Sennett et la projection d'un choix des admirables bandes du père des Bathing Beauties constituaient à la fois un divertissement de choix et une manifestation culturelle. Pour cette initiative, mille fois bravo, et aussi pour les conférences de presse dont certaines furent captivantes et justement celle de Mack Sennett dont l'humour et le sens du gag firent du récit de la découverte de Chaplin ou de Gloria Swanson, de Bing Crosby ou de W. C. Fields,

autant d'exquis petits contes de fées. La région, hélas ! est pauvre en cloîtres du XIIe *et quand on a montré aux nobles étrangers Saint-Paul de Vence, la chapelle de Matisse, les poteries de Picasso et les toiles de Clouzot (sic), il faut songer aux autres aspects de notre culture. Comme le dit Bazin plus haut, il serait indispensable de monter un second festival de rétrospectives en marge du premier. La Cinémathèque française possède des trésors : montrons-les. Suivons aussi l'exemple de Venise : exposition de tableaux, exposition sur le costume, le décor, etc... Donnons des concerts, des ballets. Bref, brillons. Un festival ne se conçoit que scintillant ou très austère. L'austérité serait mal comprise, confondue avec la pauvreté, mais les voyageurs aiment l'éclat français, nous ne devons pas leur jeter que des films aux yeux : ils nous en jettent aussi ; puisque nous recevons, offrons-leur une prime.*

J. D.-V.

Petite Revue des Films

L'Italie a remporté à juste titre le prix de la meilleure sélection nationale. Elle le méritait incontestablement et c'est, avec le grand prix à *Due Soldi Di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*) (1), la seule récompense du palmarès qui fait l'unanimité.

Sa sélection confirme une fois encore non seulement la vitalité du cinéma italien mais son unité dans la variété. Nulle production nationale de cette importance ne présente autant de caractères communs, et avec une telle continuité, depuis sept ans. Le terme de « néo-réalisme », dont la critique a presque fait un synonyme de « cinéma italien », recouvre peut-être bien des équivoques, mais quelle que soit sa valeur critique intrinsèque il saute une fois de plus aux yeux qu'il correspond au moins à une parenté, à une consanguinité irréfutable de tout ce qui compte dans le cinéma italien depuis la guerre.

Ce n'est pas la sélection de 1952 qui le démentira. Au contraire, sa variété même la confirme. Entre le Lattuada de *Il Capotto* (*Le Manteau*) et le Castellani de *Due Soldi Di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*), il y a, *mutatis mutandis,* autant de différences qu'entre Marcel Carné et Jacques Becker par exemple. Davantage peut-être. Mais ces contrastes ne prévalent pas contre des similitudes plus profondes dont on chercherait en vain l'exemple dans le cinéma français. Qu'ils s'en défendent comme Castellani, avec l'énergie d'un diable dans un bénitier, ou qu'ils le revendiquent au contraire comme un drapeau, tel Zavattini, le vocable de « néo-réalisme » correspond tout de même bien à quelque chose.

Dans l'œuvre de Zavattini et de Sica, *Miracolo a Milano* (*Miracle à Milan*) était une parenthèse. Une incursion dans le fantastique, à partir du réalisme et à son service peut-être, mais cependant sur un axe divergent de celui défini par *Sciuscia* et *Voleurs de Bicyclette*. Avec *Umberto D.* (2) scénariste et metteur en scène reviennent au néo-réalisme intégral. Or l'originalité de Zavattini dans le cinéma italien c'est de prétendre à tout le contraire qu'au « dépassement » du néo-réalisme : à son approfondissement. Position périlleuse et paradoxale après la réussite de *Ladri di Bicyclette* (*Voleurs de Bicyclette*), si parfaite qu'on la tenait pour un sommet au delà duquel les auteurs ne pouvaient que redescendre leur pente. Mais *Umberto D.* prouve que l'incontestable perfection des *Voleurs* n'était pas la limite d'une esthétique. Elle résidait, plutôt que dans l'application intégrale des lois du récit néo-réaliste, dans l'équilibre presque miraculeux entre cette conception révolutionnaire du scénario et les exigences du récit classique. Là où ils n'auraient pu aboutir qu'à un compromis habile, les auteurs étaient parvenus à la synthèse idéale entre la rigueur de la nécessité tragique et la fluidité accidentelle de la réalité quotidienne. Mais pour Zavattini cette réussite n'était pas sans sacrifier une partie de son projet esthétique, dont on sait qu'il est de parvenir à faire un spectacle cinématographique avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien. Projet irréalisable peut-être, asymptote d'un film imaginaire qui serait à la réalité comme un miroir dont on ne saurait plus quelle face porte le tain, mais aussi idée esthétique féconde et inépuisable comme la nature elle-même.

De ce point de vue, *Umberto D.* s'efforce à aller beaucoup plus loin que *Ladri di Bicyclette* (*Voleurs de Bicyclette*), et il y parvient. L'équivoque naîtra inévitablement de ce que l'actualité sociale ou politique du sujet et ses incidences sentimentales le feront considérer par les uns comme un plaidoyer pour la retraite des vieux et par les autres comme un mélo. Il se trouvera bien des Suarès au petit pied pour se gausser du « cœur ignoble » de de Sica. Mais il est évident que le vrai film n'est en aucune manière ce que le résumé en peut traduire. L'histoire d'*Umberto D.*, petit fonctionnaire retraité, et de son chien — si l'on peut encore parler d' « histoire » — est tout autant dans les temps où « il ne se passe rien » que dans des épisodes dramatiques, comme son suicide manqué. De Sica consacre plus d'une bobine à nous montrer *Umberto D.* dans sa chambre fermant ses volets, rangeant quelques objets, regardant ses amydales, se couchant, prenant sa température. Tant de pellicule pour une angine ! Autant que pour le suicide ! Et encore l'angine joue-t-elle un petit rôle dans l'histoire, mais la plus belle séquence du film : le lever de la petite bonne n'a rigoureusement aucune incidence dramatique, la gamine se lève, va et vient dans la cuisine, chasse les fourmis, moud le café... tous ces actes « sans importance » nous sont rapportés dans une rigoureuse continuité de temps. Comme je faisais remarquer à Zavattini que cette dernière scène soutenait sans défaillance l'intérêt quand le coucher d'*Umberto D.*

n'y parvenait pas. « Vous voyez bien, me répondit-il, que ce n'est point le principe esthétique qui est en cause, mais seulement son usage. Plus le scénariste se refuse aux catégories dramatiques et spectaculaires, plus il entend conformer son récit à la continuité vivante de la réalité, plus le choix des infimes événements qui en font la trame devient délicat et problématique. Que je vous ai ennuyé avec l'angine d'Umberto, si je vous ai ému aux larmes avec le moulin à café de ma petite héroïne prouve seulement que j'ai su choisir la deuxième fois ce que je n'ai pas su imaginer la première. »

Film inégal, certes, et qui ne satisfait pas l'esprit comme *Ladri di Bicyclette* (*Voleurs de Bicyclette*), *Umberto D.* ne doit du moins ses faiblesses qu'à ses ambitions. Ce qu'il a en lui de réussi se situe non seulement sur le front le plus avancé du néo-réalisme, mais à la pointe la plus audacieuse de cette avant-garde invisible dont nous souhaitons être un peu ici les défenseurs.

IL CAPOTTO (LE MANTEAU)

Alberto Lattuada tient dans le cinéma italien d'après-guerre une place un peu à part, insolite. Sa formation (il est l'un des fondateurs de la cinémathèque italienne) et plus encore son tempérament, le situent à l'opposé du « néo-réalisme » tel qu'on l'entend d'ordinaire. Lattuada porte à la forme, au style de l'image et du découpage un intérêt à la hauteur de ses connaissances de l'art cinématographique qui sont grandes. Alors que la plupart des films italiens nous plaisent par leur lyrisme, leur chaleur, leur sensibilité débordante ou simple-



Alberto Lattuada, *Il Capotto* (*Le Manteau*) : Renato Rascel (à droite).

ment leur gentillesse, ceux de Lattuada nous opposent l'intelligence d'une mise en scène concertée, lucide, aux limites de la froideur. C'est peut-être à cette dualité entre certains des thèmes et des moyens du néo-réalisme et la rigueur esthétique, presque formaliste de sa mise en scène, que Lattuada doit de n'avoir pas encore été toujours justement traité par la critique française. Parce que ses films ne semblent pas d'abord se classer dans ce qu'on attend du cinéma italien le public français aussi l'a injustement boudé. L'échec commercial en France de *Il Mulino del Pô* (*Le Moulin du Pô*) en est le plus scandaleux exemple.

C'est peut-être aussi à ces préjugés que *Il Capotto* (*Le Manteau*) (3) doit de n'avoir pas obtenu le prix important qu'il méritait. Bien que le film ait été presque unanimement admiré et que le prix de la mise en scène eût paru à tous mérité, la seconde récompense remportée par les Italiens est allée s'égarer sur le plus conventionnel des films de leur sélection *Guardie e Ladri* (*Gendarmes et Voleurs*).

Je souhaite en tous cas que *Il Capotto* (*Le Manteau*) révèle enfin au grand public comme à la critique les mérites de Lattuada. Je pense qu'il le doit, non seulement parce qu'il est le meilleur de ses films, mais aussi parce que les qualités qui se retournaient contre leur auteur dans *Senza Pieta* ou *Il Mulino del Pô* (*Le Moulin du Pô*) le servent ici intégralement. Ce qui pouvait paraître trop calculé dans ses mises en scène de sujets dramatiques convient au contraire parfaitement à l'élément comique de celui-ci. La précision et la rigueur peuvent freiner l'émotion, mais elles multiplient l'efficacité de l'ironie et de la satire. Il me semble même que Lattuada devrait continuer dans cette voie.

Son adaptation du conte de Gogol est exemplaire d'intelligence. Il a su, avec liberté, conserver l'esprit de l'original tout en le transposant dans une Italie à demi imaginaire, quasi Kafkaienne. Le succès du film sera dû également à l'interprétation sensationnelle de Rascel, dont le personnage doit évidemment beaucoup à Charlot mais sans que cette influence soit cependant jamais ressentie comme un plagiat.

GUARDIE E LADRI (GENDARMES ET VOLEURS)

Ce film a bien des qualités et il ne faudrait pas que l'excès d'honneur qu'on lui a fait aux dépens de *Umberto D.* et de *Il Capotto* (*Le Manteau*) nuise à sa réputation. Le plus estimable en *Guardie e Ladri* (*Gendarmes et Voleurs*) (4) est assurément son scénario. Les voleurs ont toujours inspiré aux cinéastes italiens une estime attendrie (cf., *Roma, cita libera, La Nuit porte Conseil*). On voit ici Aldo Fabrizzi s'acharner avec regret à la poursuite de Toto. Dans cette quête laborieuse gendarme et voleur finissent par se lier d'une sorte d'amitié bien embarrassante dans l'exercice de leurs professions. Toto se laissera arrêter pour ne pas nuire à la carrière de Fabrizzi, mais l'un et l'autre sont bien tristes d'en arriver à ces extrémités. Sur ce thème Steno et Monicelli ont brodé, toujours avec gentillesse, assez souvent avec intelligence. On leur est reconnaissant d'avoir su conduire avec une discrétion sans défaillance deux acteurs comiques aussi talentueux qu'encombrants.



William Wyler, *Detective Story (Histoire de Détective)* : Kirk Douglas.

DETECTIVE STORY (HISTOIRE DE DETECTIVE)

On ne saurait me soupçonner d'avoir un préjugé contre le théâtre filmé et je tiens que William Wyler nous en a fourni avec *Little Foxes* l'expression la plus exemplaire, avant *Les Parents Terribles*. Je ne peux pourtant me déclarer pleinement satisfait de la façon dont il a adapté *Detective Story* (5), la pièce de Sydney Kingsley, qui remporta (hélas !) à Broadway un gros succès. J'aime assurément qu'il ait respecté l'unité de lieu et de temps (toute l'action se passe dans la salle commune d'un commissariat de quartier à New York) ; les quelques courtes scènes situées dans les décors annexes ne servant assurément qu'à éviter l'hyperbole. A refuser absolument, au cinéma, de sortir du décor scénique on dépasserait l'effet cherché, on n'en doit sortir que ce qu'il faut pour éviter un sentiment artificiel de claustration. Wyler sait parfaitement ici, comme dans *Little Foxes*, ménager ces soupapes dans le décor. Mais son décor n'a que trois murs et la caméra est irrémédiablement adossée au quatrième, c'est là une facilité difficilement pardonnable chez un tel metteur en scène.

Reste assurément sa science insurpassable du recadrage qui lui permet de suivre avec une souplesse et une précision stupéfiante trois ou quatre actions simultanées. Dommage qu'elles ne vaillent pas le déplacement... de la caméra.

TROIS FEMMES

L'adaptation par André Michel de trois contes de Maupassant est l'heureuse antidote du *Plaisir*. Il n'est que de prendre toutes les

caractéristiques du film de Max Ophüls et de s'imaginer leur contraire pour avoir une idée de *Trois Femmes* (6). Ce n'est pas moi qui m'en plaindrais. Finement adapté, mis en scène avec esprit et sensibilité, joué avec amour et humour, Maupassant n'est pas trahi.

OTHELLO

Nous y voilà. S'il faut être pour ou contre, je suis évidemment pour. Doniol-Valcroze et moi étions bien à peu près les seuls de cet avis à la sortie de la séance où Welles obtint à la fois ses lauriers et des sifflets. Je n'en suis donc que plus libre pour dire que je ne lui aurais pas pour autant attribué un Grand Prix qui ne correspond ni à ses défauts ni à ses qualités. Le Prix Spécial du jury lui eût bien mieux convenu. Mais je crains que Welles ne soit définitivement voué au malentendu. Après l'injure de Venise l'année de *Macbeth*, voici un jury cannois impressionné contre toute attente au point de lui attribuer un Grand Prix. On voit assez pourquoi, et que cet excès d'honneur n'est pas dû à ce qu'il y a de meilleur dans *Othello* (7). Le même jury n'aurait certainement pas couronné *Macbeth*. C'est implicitement à ce qu'il a de plus académique dans les audaces d'*Othello* que vont les lauriers et par exemple à son côté Eisenstein. Mais je me mets aussi à la place des jurés qui ont pu aimer le film pour de meilleures raisons, pouvaient-ils repousser l'enthousiasme de ceux qui découvraient le génie d'Orson Welles grâce à Shakespeare ? C'était un cas de conscience.

Quoi qu'il en soit, Grand Prix ou pas, *Othello* me semble une œuvre assez passionnante. Avant tout autre éloge il faut reconnaître à l'adaptation de Welles une qualité majeure : une conformité profonde, à travers les plus folles audaces, à la poésie dramatique de Shakespeare. Je ne pense pas qu'il y ait un autre metteur en scène au monde qui pourrait sans ridicule se permettre de couper autant de texte dans l'original et de le remplacer par du spectacle sans que l'équivalence soit inacceptable. Il est évidemment absurde de prétendre imaginer ce que Shakespeare aurait mis, lui, à la place de son texte s'il avait fait des films au lieu d'écrire des tragédies, mais on peut se demander si ce qu'en a fait Welles est au moins l'une des solutions possibles à cette question idéale. Il me semble bien que oui et ce n'est pas peu dire. De ce point de vue la comparaison avec *Hamlet* est écrasante pour Laurence Olivier. Sa mise en scène était un cadre admissible au texte de Shakespeare, elle n'aurait pu en aucune manière s'y substituer (il est vrai que sous ce rapport celle d'*Henry V* était très supérieure).

A partir d'une qualité aussi fondamentale, on est plus libre pour distribuer la louange ou le blâme. Notre propos n'étant point d'anticiper sur la critique que nous ferons ici en son temps du film de Welles, je me bornerai à indiquer ce qui me semble la principale réussite et la plus sensible faiblesse d'*Othello*.

J'y trouve une fois de plus la confirmation que le problème de l'adaptation du théâtre au cinéma ne réside pas dans l'acteur mais dans



Orson Welles, *Othello* : Orson Welles et Suzanne Cloutier.

la conception du décor. La scène du théâtre est un univers clos, centripète, orienté vers l'intérieur comme une coquille. L'écran est une surface centrifuge, un cache appliqué sur l'univers sans limite de la création naturelle. Le verbe dramatique est conçu pour résonner dans un espace clos, il se dissout et se disperse irrémédiablement dans le décor naturel. Passant de la scène à l'écran le texte doit donc y retrouver un lieu dramatique satisfaisant aux deux qualités contradictoires de l'espace cinématographique et de l'espace théâtral. Welles y parvient ici de manière éblouissante en recréant une architecture dramatique totalement artificielle mais composée presque uniquement d'éléments naturels empruntés à Venise et au château de Mogador. Grâce au montage et aux angles de prise de vue (qui détruisent toute chance pour l'esprit de raccorder dans l'espace les éléments du décor), Welles invente une architecture imaginaire parée de tous les prestiges, de toutes les beautés concertés et de hasard que peut seule avoir l'architecture vraie, la pierre naturelle, modelée par les siècles de vent et le soleil. *Othello* se déroule donc en plein ciel mais non point dans la nature. Ces murs, ces voûtes, ces couloirs, répercutent, réfléchissent, multiplient comme des glaces l'éloquence de la tragédie.

Je ne saurais admirer pour autant sans réserves le découpage adopté par Welles, prodigieusement morcelé, brisé comme un miroir sur lequel on se serait acharné à coups de marteau. Poussé à ce degré, ce parti-pris de style tourne au procédé fatigant.

Mais ma principale déception vient de l'interprétation même de Welles dont il me faut bien avouer qu'elle tombe parfois dans l'exhibitionnisme sans avoir, me semble-t-il, l'espèce d'énorme naïveté narquoise qui rendait au contraire admirable les gros plans de *Macbeth*.

Mais s'il est un film à revoir, c'est bien celui-là. Nous en reparlerons.

A. B.

CRY, THE BELOVED COUNTRY (PLEURE O PAYS BIEN-AIME) — ENCORE

La sélection anglaise est une des grosses déceptions de ce festival. Le prix décerné à Genèse animée *est une fiche de consolation parfaitement imméritée. La primarité de pensée de ce dessin animé jointe à un invraisemblable mélange de style et à cette naïve prétention qui consiste à montrer comme des innovations les plus vieilles trouvailles de Fishinger ou d'Eggeling en font un morceau insupportable.* Cry, The Beloved Country (8) *a été projeté dans l'indifférence la plus totale. Je connais pourtant une personne fort au courant des problèmes raciaux d'Afrique du Sud qui a été captivée. On ne doute pas, en effet, que ces questions méritent une vive attention, mais cette attention le cinéaste doit la forcer. N'importe quel sujet peut passionner le spectateur s'il est bien exposé, or* Cry, The Beloved Country *est long, compliqué, fastidieux... et méritant. Le deuxième film anglais présenté était* Encore (9). *Nous en donnons la critique en fin de numéro. Signalons simplement qu'après* Quartet *et* Trio, *ce n'est plus un « film de festival ». Il ne faut pas conclure de tout cela qu'il y a décadence du cinéma anglais, mais simplement que les sélectionneurs n'ont pas eu la main heureuse. Bien qu'il ne semble pas que la production anglaise traverse une période faste, il eût mieux valu nous montrer le très curieux* Secret People, *de Thorold Dickinson, ou nous révéler les excellents films du regretté Humphrey Jennings que personne ne connaît en France. N'insistons pas, le lecteur se rapportera avec profit à l'article ci-après de Jean Quéval sur le cinéma anglais.*

AN AMERICAN IN PARIS (UN AMERICAIN A PARIS) — VIVA ZAPATA !

Les Américains (comme les Anglais) n'ont jamais su tomber juste dans leur choix de films pour festivals. La variété pourtant ne leur manque pas. An American in Paris (10), *couvert d'Oscars aux U.S.A., partait battu d'avance et par-dessus le marché essuyait les plâtres du premier soir. Nous reviendrons sur ce film à sa sortie, mais il faut signaler qu'il comporte un des plus éclatants ballets cinématographiques qui ait jamais été réalisé.* Viva Zapata ! *est très loin d'être négligeable. Elia Kazan a aujourd'hui la grande cote aux Etats-Unis (au théâtre comme au cinéma). Son propos était ambitieux, on peut donc examiner le résultat sans indulgence et ne pas chasser de son souvenir les admirables images de* Que Viva Mexico ! *d'Eisenstein. La faiblesse de* Viva Zapata ! *est de ne point émouvoir avec le plus émouvant des sujets : la révolution. Je pense d'ailleurs que la responsabilité en incombe plus à Steinbeck — auteur du sujet — qu'à Kazan qui l'a illustré avec beaucoup de talent.* (Voyez page 28 ce que Lo Duca dit du même film).

SUBIDA AL CIELO (MONTEE AU CIEL)

Los Olvidados *avait l'année dernière étincelé comme un éclair dans le ciel de Cannes, ciel pourtant déjà chargé de réussites* (Miracolo a Milano, Fröken Julie, All About Eve *et le trop négligé* A Place in the



Luis Bunuel, *Subida al Cielo (Montée au Ciel).*

Sun). *Le nom de Bunuel revînt brusquement sur les lèvres de ceux à mémoire courte qui avaient oublié* Terre Sans Pain *et* L'Age d'Or. *Pour qui était encore sous le choc des cruels itinéraires des enfants terribles de la banlieue de Mexico,* Subida al Cielo (Montée au Ciel) (12) *avait de quoi déconcerter. Ce film se présente en effet comme un aimable divertissement et conte un voyage en autocar dans l'aride campagne mexicaine qui rappelle l'exquis* Quatre pas dans les nuages *de Blasetti ou, hors du cinéma, les savoureux* Voyageurs de l'autocar *de Steinbeck.* Subida al Cielo *est tellement réalisé à la va-comme-je-te-pousse que l'on se demande s'il s'agissait d'un petit film de série que Bunuel a tourné très vite pour faire plaisir à ses producteurs et dans lequel il s'est arrangé pour sauver les meubles en introduisant de-ci de-là quelques-uns de ses thèmes favoris et quelques passages de qualité ou si, au contraire, il s'agit d'un film qu'il avait envie de faire mais qu'il a réalisé à la sauvette en deux ou trois semaines. Toujours est-il que le film a visiblement été tourné très vite et avec de très pauvres moyens. Le scénario lui-même a été traité avec une légèreté presque révoltante, il comporte des « trous » multiples, des non-sens et de plus sa continuité est presque incompréhensible. Techniquement on retrouve la même légèreté, les mêmes inconséquences : Bunuel, par exemple, raccorde imperturbablement le plan d'un autocar réel montant une côte à 10° sur une puérile maquette d'autocar montant une côte à 40°, etc... Et pourtant* Subida al Cielo *est un merveilleux film, insolite, onirique, empli d'une poésie ironique et tendre, une sorte de brouillon, d'esquisse à la mine de plomb d'un tableau magistral, le calque hâtif d'un chef-d'œuvre virtuel. La séquence du rêve, sorte de parodie de Bunuel par Bunuel, très supérieure à celle de* Los Olvidados, *n'est plus en fin de compte une parodie : c'est du Bunuel décanté ; il*

a redessiné d'une plume légère et narquoise le « digest » de toutes ses séquences de rêve. Le résultat c'est un éblouissant morceau de cinéma sans trace de lourdeur, d'insistance : Luis l'exilé sécrète ici sa plus subtile substance qui laisse à peine de trace, c'est le talent à l'état pur, une vapeur ténue, irrisée, mais que rien ne pourra dissoudre, la très fine pointe d'un mode d'impressionner la pellicule. Toutes réflexions faites — et sérieusement faites — Subida al Cielo *est un des meilleurs films surréalistes existant et ne peut-on pas, à son sujet, paraphraser ainsi une phrase de Breton (à propos de Tanguy) : « Qu'est-ce que le cinéma surréaliste ? C'est l'apparition de Luis Bunuel, coiffé du paradisier grand émeraude » ? Une chose est sûre : si tous les films présentés à Cannes avaient été signés de réalisateurs totalement inconnus de nous et qu'il avait fallu déterminer non pas le meilleur de ces films mais le plus talentueux, le plus prometteur de leurs auteurs, la réponse s'imposait : Bunuel.*

LE RIDEAU CRAMOISI ...SIX MILLIONS D'ESPOIR

C'est le prix à peu près qu'a dû coûter Le Rideau Cramoisi (13) *réalisé par Alexandre Astruc, d'après Barbey d'Aurevilly. Cette sorte de nouvelle filmée n'entrait dans aucune catégorie précise. Sa durée — cinquante minutes —, sa construction — celle d'un long métrage romancé sans en avoir la longueur — plongèrent les spectateurs dans la perplexité et les jurés dans l'embarras. Ces derniers s'en tirèrent en créant une mention spéciale. C'était justice : il fallait signaler qu'au firmament des cinéastes venait de se lever l'étoile ambiguë de notre*



Alexandre Astruc, *Le Rideau Cramoisi* : Anouk Aimée et Jean-Claude Pascal.

ami Alexandre. L'amitié que nous lui portons ne nous aveugle point : nous n'avons point prôné les deux petites bandes en 16 mm. qu'il a tranquillement ratées il y a quelques années. Le fait de partager ses idées sur l'art du film (cf. la caméra-stylo) fonde sans détour notre admiration puisqu'elles fondent aussi le parti-pris général du film. Celui-ci étant muet, c'est-à-dire que les acteurs ne « parlent » pas et qu'un commentaire « off » suit l'action, on a trop vite fait de déclarer qu'il n'est qu'une « illustration » du texte. Or — et quoique le découpage ait été effectué sur la nouvelle — ce ne sont pas les images qui commentent le texte, mais le texte qui commente les images. C'est dire qu'il n'y a pas illustration mais création, et que pour celle-ci Barbey n'a été qu'un bon motif. Aussi ne faut-il pas chercher dans Le Rideau Cramoisi *un reflet totalement fidèle de Barbey. Le mode de récit d'Astruc est plutôt sthendhalien. Si Barbey est cruel, il est passionné, il palpite. Or il y a dans le style d'Astruc quelque chose de sec, de glacé, en même temps que romantique. Plus proche des Allemands, d'un Murnau ou d'un Sternberg, que des écoles françaises, il a agrandi la fatale maison, aristocratisé le décor, multiplié les étages, allongé les escaliers, à la salle à manger de bourgeois aisés il a substitué celle du* Montreur d'Ombres. *L'intrigue elle-même y perd quelques-unes de ses justifications logiques, mais il est bien qu'Astruc ait préféré jeter sur l'écran certaines images qu'il portait dans la tête à faire preuve d'une fidélité étroite. Les deux tiers du film sont une très convaincante démonstration de ses possibilités (cadrages, mouvements, direction d'acteurs, ne sont pas d'un débutant — loin de là.) Le dernier tiers est moins bon : une fois morte Albertine, le « tempo » s'affaiblit et notre ambitieux a du mal à boucler la boucle, c'est-à-dire à refermer son récit sur l'impressionnante séquence de la fin (qui est placée avant le générique). N'importe, le tout demeure révélateur et il est significatif que dans la masse informe de la sélection globale, ce soit, au même titre que quelques autres grands films, une petite œuvre faite avec peu de moyens, mais hardie, qui brille d'un éclat aussi particulier.*

NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS

André Cayatte exerce son métier d'avocat en réalisant des films. Justice est Faite *abordait le problème des jurés, le film qu'il avait préparé sur l'affaire Seznec, et dont le tournage fut interdit, évoquait le drame des erreurs judiciaires,* Nous Sommes tous des Assassins (14) *s'élève contre la peine de mort. En soi, le principe est bon. Le cinéma, qui peut conter des amourettes, est apte aussi à ces sortes de témoignages. On se souvient du succès de* Justice est Faite, *mérité par l'unité et l'habileté du film qui perdait, hélas ! de sa rigueur et par là-même de sa valeur intrinsèque à trop vouloir se concilier tous les publics. Les intentions de* Nous Sommes tous des Assassins *sont plus sévères. Cayatte s'est interdit de commercialiser sciemment un sujet aussi pathétique. Aussi bien on ne peut que louer son but : dénoncer l'absurdité criminelle de la peine capitale. Il paraît que la plupart des gens sont pour. Cela semble incroyable à une époque où il y a déjà tellement d'occasions de mourir de façon violente. Quel amer plaisir*

peuvent-ils éprouver à voir rouler les têtes dans la sciure ? Se croient-ils ainsi mieux protégés ? Si le film en question peut convaincre de leur erreur certains de ces maniaques, il ne reste qu'à applaudir. Mais puisque film il y a, il faut bien le juger aussi sur le plan de l'art du film. Avouons donc qu'il est peu convaincant. Il ne possède ni la sécheresse d'un réquisitoire, ni l'émotion d'une grande plaidoirie et ce n'est pas non plus une bonne histoire bien racontée. Cayatte n'a pas trouvé le juste point de fusion entre la rhétorique et le récit. A cet égard, Justice est Faite *sonnait plus juste. Son principal défaut, outre l'absence de progression dramatique, de « suspense » réel, me paraît être l'interprétation. Tous les comparses ont des têtes de vaudeville et ont « typé » leurs rôles. Là où il fallait l'impression du pris sur le vif, du document authentique, il y a « composition », « charge » (la séquence de la Libération) et éparpillement de l'intrigue. On s'en voudrait d'insister. Ne soyons pas hypocrite, voici franchement notre avis : ce n'est pas ce que l'on pouvait attendre d'un sujet aussi bouleversant ; et ajoutons que l'on ne peut être contre une pareille intention. Si le film fait changer d'avis ne serait-ce qu'une personne — et le simple exposé de l'horrible cérémonial pétrifie sur place — il est amplement justifié.*

J. D.-V.

LE CINEMA JAPONAIS

Les quatre films japonais présentés au Festival de Cannes étaient attendus tout particulièrement. On espérait recevoir la réponse à la question qu'avait posée la découverte de *Rashomon* quelques mois plus tôt à la Biennale de Venise. *Rashomon* constituait-il une extraordinaire exception parmi les films nippons ou était-ce un exemple typique de la production supérieure de ce pays ? *Vagues* (15), *La Mère dans la Tempête* (16), *L'Homme qui Marche sur la Queue d'un Tigre* et *Le Roman de Genji* (17), ne fournissent qu'une réponse partielle à la question. Il est nécessaire de souligner que le Japon est le troisième pays producteur du monde. En 1951, 208 films de long-métrage ont été produits; la question est de savoir si les quatre films présentés au Festival représentent le meilleur de la production récente. On ne peut franchement se faire une opinion d'ensemble sur le cinéma japonais d'après ces films. Il est caractéristique de remarquer qu'à ce cinquième Festival International les films choisis par les commissions de sélection ou organismes producteurs de chaque pays ne furent pas toujours les meilleurs parmi les disponibles. Le fait est particulièrement frappant pour les sélections française et anglaise. Il est également possible (à en juger par le grand nombre de films nippons que je connais) qu'il en soit de même pour la sélection japonaise.

Vagues et *La Mère dans la Tempête* sont des histoires contemporaines, et aucune, en tant que films, n'a reçu de distinction spéciale ; cependant ces films étaient d'une réalisation soignée, ce qui n'était pas le cas de la grande majorité des films présentés au Festival. Que les Japonais soient capables de traiter un thème contemporain avec la même vitalité créatrice que nous trouvons dans les films de légende m'a été démontré par un film d'après-guerre, *The Drunken Angel* (*L'Ange Ivre*), qui était certainement supérieur à *Vagues* et à *La Mère dans la Tempête*. Il apparaît donc que d'autres films de même qualité aient été produits depuis.

La sélection japonaise a peut-être été influencée par le succès de ces films au Japon. Pour l'avenir les comités de sélection des pays participants ne doivent pas perdre de vue qu'il faut choisir les films d'après un « standard » Festival.

Si *Vagues* et *La Mère dans la Tempête* laissent un doute quant à la qualité du cinéma japonais, les deux films de légende nous rassurent. Bénéficiant d'un montage délicat et d'une admirable photographie, *Le Roman de Genji* est, à mon avis, de loin le plus beau film du Festival. Son thème est malheureusement difficile à saisir pour un public occidental ; il s'agit des amours d'un jeune noble (magistralement joué par l'un des meilleurs acteurs japonais Kasua Hasegawa) du VIIIe siècle et il est malaisé, lorsque l'on n'est pas habitué aux subtiles variations de la beauté féminine japonaise, de distinguer une femme d'une autre, quoique, sans aucun doute, cette petite difficulté disparaîtrait à une seconde vision du film.

Dans son ensemble ce film est lent, à l'exception de quelques séquences de violence habilement espacés dans un tout lyrique. L'ambiance poétique est constamment maintenue grâce à la subtile harmonie qui règne entre le jeu des acteurs, le rythme, la musique et les images. Il est indéniable qu'aucun autre pays n'aurait pu produire un pareil film ; c'est encore une nouvelle preuve de la personnalité et de la mise au point du cinéma japonais.

Sur un tout autre plan *L'Homme qui Marche sur la Queue d'un Tigre* présente également un intérêt certain. Le film est tiré d'une pièce (un classique drame Noh et conserve l'optique théâtrale. Akira Kurosawa (le metteur en scène de *Rashomon*) l'a réalisé avec intelligence et subtilité. Voici l'histoire : un groupe de partisans d'un jeune prince exilé essaie de le faire passer au travers d'une sorte de « barrage de police », dressée par son vilain frère, pour le capturer. Les hommes sont déguisés en moines Bouddhistes à la recherche de fonds pour reconstruire un temple détruit. L'intérêt de l'histoire vient des dangers et du « suspense » inhérents à leur situation et de l'extrême habileté avec laquelle le chef du groupe convainc le capitaine de garde à la « barricade » qu'ils ne sont réellement que des moines inoffensifs en voyage.

Avant tout, *L'Homme qui Marche sur la Queue d'un Tigre* est un film d'acteur (on pourrait éventuellement le comparer à l'adaptation d'une pièce de théâtre par William Wyler), et à ce titre très brillant. Bien que le film comporte un très abondant dialogue, il n'est pas fatiguant à voir, en raison de la diversité du jeu des acteurs et des effets dramatiques. Moins intéressant que *Rashomon*, il est vrai, *L'Homme qui Marche sur la Queue d'un Tigre*, n'en reste pas moins très agréable et parfaitement compréhensible pour un public occidental.

LE CINEMA ALLEMAND

Tout le monde a été déçu de constater une fois de plus, à Cannes, l'extrême banalité des films allemands d'après-guerre. On attend vainement l'apparition d'un nouveau metteur en scène au talent original et significatif. Dans une période similaire, bien que moins grave pour lui, après la première guerre mondiale, le cinéma allemand abonda en révélation. Il n'y avait pas un ou

deux, mais plusieurs réalisateurs de grand talent : Arthur Robison, Arthur von Gerlach, Murnau, Dupont, Lupu-Pick, Fritz Lang, Bruno Rahn, etc... Peut-être est-ce un signe de la désintégration physique et morale causée par la guerre qu'aucun talent nouveau ne se soit manifesté dans l'industrie cinématographique allemande d'après-guerre. La représentation allemande au Festival fut réellement médiocre : *Die Stimme des Anderen* (*La Chanson d'une Nuit*) (18) d'Erich Engel est insupportablement sombre, *Herz der Welt* (*Le Cœur du Monde*) (19) d'Harald Braun, un pâle modèle du type « Greer-Garson-film-historique », et *Das Letzte Rezept* (*La Dernière Prescription*) (20) de Rolf Hansen ; le plus intéressant des trois passa inaperçu. On ne peut qu'espérer que là aussi le problème de la sélection a été mal résolu, quoique la projection hors festival du film produit par Eric Pommer, *Nachts Auf den Strassen* (*Nuits sur la Route*) de Rudolf Jugert, semble indiquer le contraire. Il est regrettable qu'un producteur de la valeur d'Eric Pommer, pour son retour dans son pays natal, produise un film de si peu de goût. L'an prochain ou plus tard, la production allemande retrouvera peut-être quelque vitalité. C'est le souhait de chacun.

C. H.

DUE SOLDI DI SPERANZA (DEUX SOUS D'ESPOIR)

Des théories ont été laborieusement bâties autour du néo-réalisme italien ou autour de cet ensemble d'expression du cinéma qu'il est convenu de réunir sous cette étiquette. La plus savoureuse est celle qui, sans oublier les précédents du « Ciné-Œil » de Dziga-Vertov et les aboutissements de la « caméra-stylo », concluait à la descente de l'appareil de prises de vues dans la rue. *Corrolaire obligé : merveilleux acteurs* naturellement *naturels, merveilleux décors* réellement *réels, merveilleux scénarios* vraiment *vrais.*

Pourtant, on a rarement eu un cinéma aussi concerté, conscient et lucide que le cinéma italien. Les dosages seulement avaient changé dans la formule nouvelle : le rôle le plus écrasant revenait au metteur en scène, responsable non seulement de son travail, — ce qui n'est pas toujours le cas d'ailleurs — mais des moindres faits et gestes de l' « acteur » (dont l'improvisation était indiscutable dans le temps, mais soumise à une sorte de cours dramatique accéléré et concentré), ainsi que du choix des « décors », du dialogue à utiliser après enregistrement de l'image, etc...

La dernière « improvisation » de Renato Castellani répond à tous ces curieux problèmes de la réalisation. Il a tourné 100 000 *m. de pellicule, il a découpé son film pendant un an, après une année de travail sur le scénario et le dialogue. Ce dernier fut écrit d'abord dans un patois local, puis traduit en italien, ensuite remanié, et traduit à nouveau dans une sorte de synthèse parténo-italienne qui n'est pas sans rappeler le massilio-français de Pagnol. Tout cela me semble d'ailleurs de l'intérêt limité à l'anecdotique et les mêmes méthodes auraient pu aussi bien donner un film abominable ou médiocre.*

Due Soldi di Speranza (Deux Sous d'Espoir), *c'est autre chose et l'expérience de deux publics différents est d'une prodigieuse éloquence; le public français a réagi au film avec une sensibilité surprenante pour qui tient compte du décalage de la langue et des mœurs. Le public italien a été sensible, surtout, à la clé comique du film, tandis que le public français le voyait en clé poétique. D'où la joie débordante des salles italiennes et les sourires émus des salles françaises.*



Le Jury du Festival de Cannes n'aurait-il pas mérité du Cinéma en créant un Prix Spécial pour le décolleté de la ravissante Gina Lollobrigida ?

Certes, Castellani se garde bien d'exprimer une doctrine (nous parlons ici du contenu) qui ne pourrait qu'alourdir son inspiration. Mais nous ne pouvons pas détacher Due Soldi di Speranza (Deux Sous d'Espoir) *de son contexte, à savoir la production dite cinématographique. A ce point de vue, son apport est immense; sans cesser d'être en prise avec la réalité, il nous la redonne en hexamètres. Voyez cette scène d'amour entre Antonio et Carmela, et le « fantôme » du père : on tend l'oreille, comme si on était dans un amphithéâtre de la Grande Grèce. Il est presque plus facile de parler de résonance grecque, bien que l'univers shakespearien soit plus près de nous. Mais tandis que nous sommes à peu près libres devant le théâtre grec dont la voix populaire a tout effacé, Shakespeare nous arrive couvert — et parfois caché — du génie de ses interprètes. Quoi qu'il en soit, grec ou élisabéthain, le jaillissement de ce film, son ruissellement, sa verve, son action, ses bonds, sa richesse intérieure, sa générosité s'imposent à nous à travers des images que nous savons essentielles, mais dont la fraîcheur est telle qu'elles paraissent uniques, à peine impressionnées par une caméra omniprésente. L'exubérance même de cette Italie du Sud semble adhérer au film, inconcevable ailleurs, en apparence. Furie et style, instinct et sagesse, drôlerie et pudeur, se mêlent étroitement dans l'œuvre de Castellani. Déjà* Sotto il sole di Roma (Sous le soleil de Rome) et E Primavera (Primavera) *— sauf en deux ou trois points — participaient de cette chaleur. Mais* Due Soldi di Speranza *est l'œuvre mûre et mûrie qu'on peut démonter et remonter à plaisir et qui ne révèle qu'un seul secret : Castellani s'abandonne complètement à sa* vis comica, *à sa sensibilité inépuisable, à son goût de la composition linéaire où l'homme domine. De l'abandon, il passe ensuite à la rigueur; son récit se serre et se contracte, tout ce qui était superflu, senti ou vu de seconde main, disparaît. De la prise de vues au montage, Castellani humaniste est intervenu et a fait de l'image brute l'œuvre élaborée qu'il avait entrevue et dont*

l'itinéraire nous surprendra toujours. Remarquons, en passant, que son travail nous donne presque le pendant de ce que Paul Valéry appelait « poétique » et qui est l'ensemble de l'élaboration mentale qui débouche dans l'œuvre d'art.

Et la technique?

*Autant nous intéresser au caractère, au corps, au grand papier de la première édition d'*Othello *(je parle évidemment de Shakespeare, auquel Castellani revient avec* Roméo et Juliette, *film que nous verrons probablement en* 1953 *ou* 54).

THE MEDIUM (LE MEDIUM) — VIVA ZAPATA !

A l'autre bout du Ve Festival de Cannes, nous avons vu une œuvre déjà présentée au XIIe Festival de Venise (là-bas on savait qu'elle était « anglaise », tournée à Rome par un metteur en scène italien, avec Wakhewitch pour les décors et Enzo Serafin pour l'image) : The Medium (21) *de Gian-Carlo Menotti. L'effet de surprise de ce film est particulièrement violent. On se rend à peine compte, dans les films courants, de la laideur de l'homme. qui est tolérable seulement grâce à la brièveté de la persistance rétinienne. A ce point de vue,* The Medium *est provocant et n'a pas manqué de terroriser la critique routinière, presque autant que* Le Rideau Cramoisi. *A Venise, nous avions dit que* The Medium *est aussi loin du film que le ballet de la marche à pied. Le ridicule serait que pendant la marche on fasse des figures de ballet (mais rien n'empêche de marcher* dans *un ballet). Cela me semble justifier les personnages de Menotti qui — tenez-vous bien — n'ouvrent jamais la bouche sans chanter, ce qui provoque une rupture immédiate entre l'aura filmique et notre habitude réceptive. Il y a choc. Il suffit d'en tenir compte, car ces raisonnements intransigeants ont été déjà avancés vis-à-vis de l'Opéra dans la seconde moitié du* XIXe *siècle. Il convient de jouer le jeu et d'entrer dans la convention ainsi qu'on accepte d'ailleurs la convention de deux dimensions, ou du blanc et noir de l'écran, ou encore du tempo dramatique (ou cinématographique). Ce qui importe est l'œuvre après ces prolégomènes plus ou moins savants. Or,* The Medium, *passée la première perplexité, est captivant, presque autant que sa jeune et mélodieuse interprête, Anna Maria Alberghetti. Expérience sans lendemains? Voire.*

Moins de surprise certes devant Viva Zapata! *qui représentait à Cannes le cheval de bataille du cinéma américain, confié pourtant à un homme déjà assez suspect par son intelligence naturelle, Elia Kazan et à un écrivain en odeur de diablerie, lisez John Steinbeck. Metteur en scène et scénariste ont été sans doute couverts, dans l'esprit du producteur, par la renommée masculine n°* 1 *des Etats-Unis, le grand mâle Marlon Brando, à qui a été confié le rôle du général Zapata. Zapata, alter ego de Villa, n'était pas sans doute un modèle de nuances intérieures, mais rien n'obligeait Marlon Brando, abondamment maquillé pour l'occasion en « indio », bien que le texte du film nous parle de sa race blanche, à jouer ce rôle comme une statue de bois aux yeux sombres et... aux belles épaules du* Streetcar Named Desire. *Ce film résume toute la situation du cinéma américain : perfection formelle jusqu'au poncif, soucis pseudo-sociaux, goût prononcé pour la liberté des autres.* Viva Villa *était inspiré par l'œuvre mexicaine d'Eisenstein;* Viva Zapata! *se réfère à ce grand succès du passé, mais ne sait pas reprendre ou répéter le rythme de ce film, dont la violence n'était pas pour épater les femmes sensibles du Nouveau Monde, mais pour montrer au monde une Amérique nouvelle.*

POUR UNE CONCLUSION

Nous avons eu la dent dure pour le Festival de Venise. Avec Cannes, auprès de qui Venise était le festival des festivals et La Mecque des Mecques du cinéma, la cause est jugée. Jury international, double sélection des films présentés, rigueur des invitations sont les seuls éléments capables de sortir un festival de ses ornières actuelles.

L.D.

PALMARES

Grands prix du Festival : *Due Soldi di Speranza* (*Deux Sous d'Espoir*) de Renato Castellani (Italie) et *Othello* d'Orson Welles (Maroc).
Prix Spécial du jury : *Nous Sommes tous des Assassins* d'André Cayatte (France).
Meilleure mise en scène : Christian-Jaque pour *Fanfan La Tulipe* (France).
Meilleur scénario : Piero Tellini pour *Guardie e Ladri* (*Gendarmes et Voleurs*) (Italie).
Meilleure interprétation masculine : Marlon Brando pour *Viva Zapata !* (Etats-Unis).
Meilleure interprétation féminine : Lee Grant pour *Detective Story* (*Histoire de Détective*) (Etats-Unis).
Prix spécial du jury pour le meilleur documentaire : *Groenland* de Marcel Ichac (France).
Prix spécial du jury pour un film lyrique : *The Médium* de Gian Carlo Menotti (Etats-Unis).
Hommage spécial du jury : *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc, moyen métrage (France).
Prix de la partition musicale : Sven Skold pour *Hon Dansade En Sommar* (*Elle n'a dansé qu'un seul été*) (Suède).
Prix de la photographie et de la composition plastique : Konei Sujyama pour *Le Roman de Genji* (Japon).
Prix de la meilleure sélection : Italie.
Prix spécial de la couleur : Joan et Peter Folden pour *Animated Genesis* (Grande-Bretagne).
Grands Prix des courts-métrages : *Jetons les Filets* d'Herman Van der Horst (Pays-Bas).
Prix Spécial du court-métrage : *Village Hindou* d'Arne Sucksdorff (Suède).

•

(1) DUE SOLDI DI SPERANZA (DEUX SOUS D'ESPOIR), film de RENATO CASTELLANI. *Scénario :* Renato Castellani, Ettore M. Margadonna et Titina de Fillipo. *Images :* Arturo Gallea. *Musique :* Alessandro. Cicognini. *Interprétation :* Vincenzo Musolino (Antoine), Maria Flore (Carmelle). *Production :* Univercine, 1952. *Distribution :* Les Films Marceau.

(2) UMBERTO D., film de VITTORIO DE SICA. *Scénario :* Césare Zavattini. *Images :* G.R. Aldo. *Musique :* Alessandro Cigognini. *Interprétation :* Carlo Battisti (Le retraité), Maria Pia Casilio (la petite bonne). Lina Gennari (la baronne). *Production :* Amato-Rizzoli, 1951. *Distribution :* Filmsonor.

(3) IL CAPOTTO (LE MANTEAU), film d'ALBERTO LATTUADA. *Scénario :* Césare Zavattini, Alberto Lattuada, Enzo Curelli, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Luigi Malerba, d'après un conte de Nicolas Gogol. *Images :* Mario Montuori. *Musique :* Felice Lattuada. *Interprétation :* Renato Rascel (Carmine), Yvonne Sanson (Catherine),

Antonnella Lualdi, Sandro Somare. *Production :* Faro Film, 1951.

(4) GUARDIE E LADRI (GENDARMES ET VOLEURS), film de STENO et MONICELLI. *Scénario et dialogues :* Piero Tellini, Vitaliano Brancati, Maccari, Fabrizi, Flajano. *Images :* Mario Bava. *Musique :* Alessandro Cicognini. *Interprétation :* Toto (Ferdinando Esposito), Aldo Fabrizzi (le brigadier Bottoni), Ave Ninchi (Giovanna Bottini), Pina Rovani (Madame Esposito). *Production :* Ponti de Laurentiis-Golden Film, 1951. *Distribution :* Lux Film.

(5) DETECTIVE STORY (HISTOIRE DE DETECTIVE), film de WILLIAM WYLER. *Scénario :* Philip Yordan, Robert Wyler, d'après la pièce de Sidney Kingsley. *Images :* Lee Garmes. *Interprétation :* Kirk Douglas (James Mac Leod), Eleonor Parker (Mary Mac Leod), William Bendix (Inspecteur Brody), Cathy O' Donnell (Suzanne Carmichel). *Production :* Paramount, 1951.

(6) TROIS FEMMES, film d'ANDRÉ MICHEL, d'après Guy de Maupassant. ZORA, d'après la nouvelle « Boitelle ». *Scénario, adaptation, dialogues :* Claude Accursi. *Images :* Maurice Barry. *Décors :* Mayo. *Musique :* Louis Beydts. *Interprétation :* Jacques Duby (Antoine Boitelle), Moune de Rivel (Zora), Julien Verdier (Père Boitelle), Maryse Martin (Mère Boitelle), Marcel Lupovici (le capitaine). CORALIE, d'après la nouvelle « L'Héritage ». *Scénario, adaptation, dialogues :* Jean Ferry. *Images :* André Bac. *Décors :* Mayo. *Musique :* Louis Beydts. *Interprétation :* René Lefèvre (Cachelin), Michel Bouquet (Lesable), Agnès Delahaye (Coralie), Bernard Noel (Maze), Rosy Varte (Tante Charlotte). MOUCHE. *Scénario, adaptation, dialogues :* Jean Ferry. *Images :* Henri Alekan. *Décors :* Mayo. *Musique :* Louis Beydts. *Interprétation :* Catherine Erard (Mouche), Jacques Fabry (Albert), Raymond Pellegrin (Julien), Jacques François (Horace), Mouloudji (Raoul), Pierre Olaf (Petit Bleu), Jacqueline Duc (Clémentine), Marcelle Arnold (Miss Harriett). *Production :* Silver Films, 1951. *Distribution :* Les Films Corona.

(7) OTHELLO, film d'ORSON WELLES, d'après le drame de Shakespeare. *Images :* Anchise Brizzi, Georges Fanto, *Décors :* Alex Trauner. *Musique :* Francesco Lavagnino, Alberto Barberis. *Interprétation :* Orson Welles (Othello), Suzanne Cloutier (Desdémone), Doris Dowling (Bianca), Fay Compton (Emilia), Michael Mac Léanor (Iago). *Production :* Orson Welles, 1950-1952. *Distribution :* Les Films Marceau.

(8) CRY, THE BELOVED COUNTRY (PLEURE, O PAYS BIEN-AIME), film de ZOLTAN KORDA, d'après un roman de Alan Paton. *Images :* Robert Krasker. *Musique :* R. Gallois Montbrun. *Interprétation :* Canada Lee (Stephen Kumalo), Sidney Poitier (Reverend Msimangu), Charles Carson (James Jarvis), Joyce Carey (Margaret Jarvis). *Production :* London Film, 1951. *Distribution :* Filmsonor.

(9) Voir générique page 73.

(10) AN AMERICAN IN PARIS (UN AMERICAIN A PARIS), film en technicolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Alan Jay Lerner. *Images :* Alfred Gilks. *Musique :* George Gershwin. *Chorégraphie :* Gene Kelly. *Interprétation :* Gene Kelly (Jerry Mulligan), Georges Guétary (Henri Baurel), Leslie Caron (Lise Bouvier), Oscar Levant (Adam Cook). *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

(11) VIVA ZAPATA!, film d'ELIA KAZAN. *Scénario :* John Steinbeck. *Images :* Joe Mac Donald. *Musique :* Alex North. *Interprétation :* Marlon Brando (Zapata), Jeanne Peters (Josefa), Anthony Quinn (Eufénio). *Production :* 20th Century Fox, 1951.

(12) SUBIDA IL CIELO (MONTEE AU CIEL), film de LUIS BUNUEL. *Scénario :* Manuel Altolaguire. *Images :* Alex Philips. *Musique :* Gustavo Pittaluga. *Interprétation :* Lilia Prado, Carmelita Gonzalez, Esteban Marquez, Luis Aceves Castadena. *Production :* Manuel Altolaguirre, 1951.

(13) LE RIDEAU CRAMOISI, film d'ALEXANDRE ASTRUC. *Scénario :* Alexandre Astruc d'après la nouvelle de Barbey d'Aurevilly. *Images :* Eugène Shuftan. *Décors :* Mayo. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Interprétation :* Anouk Aimée (Albertine), Jean-Claude Pascal, (l'officier), Jim Gérald (le père), Marguerite Garcia (la mère). *Production :* Argos Films — Como Films, 1951.

(14) NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS, film d'ANDRÉ CAYATTE. *Scénario original :* Charles Spaak et André Cayatte. *Dialogues :* Charles Spaak. *Images :* Jean Bourgoin. *Décors :* Jacques Colombier. *Interprétation :* Mouloudji (René Le Guen), Raymond Pellegrin (Gino), Yvonne de Bray (la chif-

fonnière), Anouk Ferjac (Agnès), Juliette Faber (Madame Sautier), Jacqueline Pierreux (Yvonne Le Guen), Jean-Pierre Grenier (Docteur Détouche). *Production :* Union Générale Cinématographique, 1952. *Distribution :* Alliance Générale de Distribution cinématographique.

(15) NAMI (VAGUES), film de NOBORU NAKAMURA. *Scénario :* Yuzo Yamato. *Images :* Toshiro Ubukata. *Musique :* T. Mayuzumi, M. Yoshizawa, M. Okumura. *Interprétation :* Shin Saburi, Yoko Katsuragi, Chikage Awashima. *Production :* Schochicku Film, 1951.

(16) ARASHI NO NAKA NO HARA (LA MERE DANS LA TEMPETE), film de K. SAHAKI. *Scénario :* T. Yasumi. *Images :* Yokoyama. *Interprétation :* Y. Numata, Y. Mizutani, K. Kagawa.

(17) GENJI MONOGATARI (LE ROMAN DE GENJI), film de KOSABURO YOSHIMURA. *Scénario* : Kaneo Shindo. *Images :* Kohei Sugiyama. *Musique :* Akira Ifukube. *Interprétation :* Kasuo Hasegawa (Genji), Michiyo Kogure (Fujitsubo), Machiko Kyo (Awaji), Mitsuko (Mito Aoi). *Production :* Daiei Film, 1951.

(18) DIE STIMME DES ANDEREN (LA CHANSON D'UNE NUIT), film de ERICH ENGEL. *Scénario :* R. A. Stemle et Erich Engel, d'après le Roman de Robert Gilbert. *Images :* E. Kirath. *Musique :* M. Jary. *Interprétation :* Michel Auclair (Michel Dumas), Hanna Rukker (Elisa), Gisela Trowe (Betty). *Production :* Real Film, 1951.

(19) HERZ DER WELT (LE CŒUR DU MONDE), film d'Harald Braun. *Scénario :* Harald Braun et Herbert Witt. *Images :* Richard Angst. *Musique :* Werner Eisbrenner, *Interprétation :* Hilde Khahl, Dieter Borsche, Werner Hinz, Mathias Wieman, Heinrich Gretler, Wolfgang Liebeneiner. *Production:* N.D. Film, 1951.

(20) DAS LETZTE REZEPT (LA DERNIERE PRESCRIPTION), film de ROLF HANSEN. *Scénario :* Hans Beyer et Tibor Yost. *Musique :* Mark Lothar. *Interprétation :* Meidemarie Matheger, Sybil Werden, René Deltgen. *Production :* Méteor-Fama, 1951.

(21) THE MEDIUM, film de GIAN CARLO MENOTTI, d'après son opéra. *Images :* Enzo Serafin. *Décors :* Georges Wakhewitch. *Musique :* Gian Carlo Menotti dirigée par Thomas Schippers. *Interprétation :* Marie Powers (Madame Flora), Anna Maria Alberghetti (Monica), Leo Coleman (Toby), Belva Kibler (Mrs. Nolan), Beverly Dame (Mrs. Gobineau), Donald Morgan (Mr. Gobineau). *Production :* Transfilm, 1951. *Distribution :* Filmsonor.



Vittorio de Sica, *Umberto D.* : Carlo Battisti.

LETTRE DE NEW YORK

par

Herman G. Weinberg

New York, juin 1952

Une nouvelle saison s'achève. A vrai dire, elle ne fut pas très faste pour le cinéma américain qui ne nous apporta aucune surprise marquante, à l'exception toutefois de *The African Queen* de John Huston.

Il n'empêche que les meilleures œuvres présentées cette année furent excellentes et même de très grande classe. Mais, je ne me souviens pas d'un seul film insolite, attirant, riche de promesses, comme les saisons passées nous en offrirent. En vérité, cette période est maintenant très ancienne. Actuellement, non seulement Griffith, Lubitsch et Flaherty ne sont plus, mais personne ne paraît capable de prendre leur place (de même pour Feyder et Eisenstein). Des réalisateurs actuels comme Sternberg, Lang, King Vidor, Capra, Milestone ou Wyler ne produisent plus de chefs-d'œuvre. Seuls Wilder (*Sunset Boulevard, The Big Carnival*), Mankiewicz (*All About Eve, People Will Talk, Five Fingers*), Ford (*The Quiet Man*), Zinneman (*Teresa, High Noon*), Huston naturellement (*Asphalt Jungle, The African Queen, The Red Badge of Courage*) demeurent au premier plan. Et même, que vaut au fond cette pièce filmée *A Streetcar Named Desire* d'Elia Kazan dont on fit grand cas et que l'on présente comme une peinture du Sud des Etats-Unis, si on la compare au mémorable *Hallelujah* de King Vidor? Aucune nouvelle maintenant de Preston Sturges qui donna il y a quelques années beaucoup d'espérances.

Il reste encore Chaplin, comme toujours, le seul auteur contemporain dont ont attend les films comme autrefois ceux de Stroheim, de Sternberg, de Lubitsch. Son dernier film *Limelight* sortira à l'automne. Avant même de l'avoir vu, je suis certain que *Limelight* rachètera la médiocre saison du cinéma américain.

De Disney, nous avons vu seulement *Alice in Wonderland,* totalement dépourvu du sens comique de Lewis Carroll (sauf dans la séquence de la chenille fumant le *houka*). Cette déception a été compensée par ses merveilleux documentaires comme *Beaver Valley.* Sa nouvelle version en technicolor de *Robin des Bois,* interprétée par des acteurs, m'a semblé manquer de l'esprit romantique et chevaleresque de celle de Douglas Fairbanks.

The Quiet Man est du pur Ford. Cela signifie que le film (entièrement tourné en Irlande) est rempli de pittoresque humour irlandais et d'exubérance. La belle Maureen O'Hara (resplendissante avec sa peau d'albâtre, ses cheveux acajou et ses profonds yeux noirs), John Wayne, Victor Mac Laglen, Barry Fitzgerald en sont les protagonistes. *The Quiet Man* connaîtra un grand succès dans les pays Anglo-Saxons, mais je crains que son humour particulier si différent de l'humour latin, nordique ou slave ne lui attire qu'une audience restreinte hors des pays de langue anglaise.

Maintenant, il ne me reste qu'à vivre dans l'espoir d'une brillante saison d'automne (on ne sait jamais!) et je vais prendre congé de vous jusqu'à la rentrée en vous conseillant de conserver votre optimisme, même dans les moments difficiles. Sic semper cinéma!

HERMAN G. WEINBERG

OÙ VA
le cinéma anglais ?

par

Jean Quéval

I

Londres, mai 1952

Peut-être l'attraction la plus populaire du festival de Grande-Bretagne, en partie paradoxalement par le fait de la relative exiguïté du lieu, fût-elle le Télécinéma. Je trouve assez choquant qu'il n'en ait pas été fait mention dans les CAHIERS DU CINÉMA sauf sous les espèces d'une allusion, à propos des films de Mac Laren et sur lesquelles je me suis trompé d'ailleurs, comme Alain Resnais et Chris Marker, de retour de Londres où ils poursuivaient leurs recherches pour leur film sur l'art africain, me l'ont fait savoir à l'époque. Je reviens sur le Télécinéma dans cette lettre de Londres parce qu'il va subsister par-delà le festival et qu'il demeure le lieu de quelques promesses, du moins en principe. Il s'agit d'une salle de quatre cents places érigée sur cette rive sud de Londres où se tint l'essentiel du festival. Son principal attrait résidait à l'époque dans ce qui fut peut-être à ce jour la seule utilisation efficacement ingénieuse de la T. V. : les spectateurs étaient « pris » en 16 mm. à leur entrée, pouvaient se voir sur les récepteurs quelques minutes plus tard, cependant qu'ils étaient de nouveau photographiés à leur insu, cette fois par la caméra de T. V. Ces images étaient transposées sur grand écran. De sorte que, dans une autre salle, un peu plus tard encore, les mêmes spectateurs pouvaient se revoir une dernière fois, aux dimensions « du cinéma », tirant la langue à leur propre image ou confondus d'admiration devant les merveilles de l'époque. L'esprit du festival fut, à ce qu'il semble, fort bien défini par ce gag à double détente : je veux dire un bannissement rigoureux de la pomposité didactique qui caractérise les « expositions universelles », peut-être même une incarnation, au profit de masses disciplinées, du surréalisme amusant, j'allais écrire du surréalisme *inconscient* (et qui sait si ce ne serait pas là l'une des fins dernières d'un mouvement dans lequel Lewis Carroll a précédé Breton et qui a outrageusement manqué sa révolution). Mais mon propos n'est pas de vous entretenir, à propos de cinéma d'un festival défunt en tout cas, que je ne connais que par ouï-dire et où le cinéma n'eut, à tout prendre, qu'une assez faible part.

Le Télécinéma assume ici la simple signification de ce qu'il désigne : une salle où l'on peut voir cinéma et télévision. Pour cette dernière, outre le gag ci-dessus, la retransmission sur grand écran (surtout une curiosité, une fois que tout est dit). Pour le cinéma : des films stéréoscopiques et des documentaires d'une valeur jugée exceptionnelle. Le mot documentaire pris dans son sens le plus général, celui qu'il assume ici, avec le soutien d'une assez impressionnante tradition.

II

Il semble bien que l'apport essentiel légué par le festival de Grande-Bretagne au « Septième Art » soit de l'ordre technique, ou technologique, ou scientifique ; de l'ordre de la Foire de Paris, mais dignifié. Mais, cet ordre était assez impressionnant, puisque, pour la première fois, se trouvaient conjugués les moyens du cinéma stéréoscopique et de ceux du cinéma stéréophonique. Par là était atteint le point provisoire du plus haut perfectionnement de travaux épars : ceux des Américains, ceux des Allemands, ceux des Russes, ceux des Hollandais, ceux des Britanniques eux-mêmes. Il serait hors de proportion de décrire ces inventions dans leur détail ; si quelque lecteur y trouve de l'intérêt, il pourra se reporter au numéro spécial de SIGHT AND SOUND. Qu'il suffise de préciser que la redécouverte de la troisième dimension n'impliquerait rien de fondamentalement nouveau (pour la prise de vue, deux cameras couplées, l'une s'identifiant à l'œil droit, l'autre à l'œil gauche ; pour la vision, le spectateur est armé de lunettes ; quant à la stéréophonie, la salle a été équipée de quatre groupes de hauts-parleurs : deux derrière l'écran, un au plafond, un au fond de la salle).

Quatre films stéréoscopiques furent produits par le festival : deux métrages abstraits de Mac Laren, deux œuvrettes de prise de vues directe. L'un des deux Mac Laren, le plus court (*Now is The Time*) est dessiné sur pellicule ; le second, *Around is Around*, plus ambitieux et beaucoup plus long, a été réalisé, en marge du principe stéréoscopique établi, avec une seule camera (un exploit, paraît-il, mais ces merveilles de la technique me laissent froid). Il n'apparaît pas clairement que ces films aient marqué, de la part de Mac Laren, un progrès décisif dans cet art d'irradier la joie de vivre, qu'il possède probablement à un degré plus haut que n'importe quel autre cinéaste contemporain. L'expérience, dépouillée de son contexte mécanique, n'est donc guère probante en ce qui le concerne. L'expérimentation est plus enrichissante en matière de prises de vues directes ou stéréoscopiques. L'un des deux films, *A Solid Explanation*, a été produit par Pathé et entraîne le spectateur au Zoo : la texture de l'écran s'y trouve comme modifiée et la perspective comme se déroulant d'au-devant de l'écran à l'écran même (mais je ne suis pas bien sûr d'avoir compris).

L'autre film, *La Tamise Lointaine*, est un exercice d'opérateur en cinéma stéréoscopique qui tend à donner au mécanisme une chance de renouvellement de la vision. Dans quelle mesure l'artiste domine l'instrument demeure à fixer. Raymond Spottiswoode, qui a été chargé de la production des films stéréoscopiques pour le festival, a fait éloquemment le point par les lignes suivantes sur lesquelles je concluerai ma propre seconde séquence (pour mon humble part,

je les trouve d'un futurisme théorique assez décevant) : « Le réalisateur, écrit Raymond Spottiswoode, peut donner à une scène de studio la profondeur d'un terrain de football ou la ramener à la platitude d'une carte postale ; il peut rapprocher l'objet éloigné et inversément (1) ; il peut même redisposer à sa guise l'ordre de vision par le spectateur des objets saisis dans la perspective. Un artiste doué de ces pouvoirs pourrait reléguer Picasso au rang de peintre académique (?), mais il faudrait qu'il fût un autre Picasso. Malheureusement, plus se complique la fabrication des films, plus il leur est difficile de progresser sans le soutien des moyens de production ». Raymond Spottiswoode reporte son espoir sur le circuit non-commercial.

III

D'autres films ont été produits pour le festival de Grande-Bretagne. Ceux dont le caractère expérimental est le plus marqué sont des films d'art à l'imitation d'Emmer, mais réalisés selon le processus inverse. C'est-à-dire qu'au lieu de narrer une histoire pré-existante et fixée dans la sculpture ou les fresques des anciens, le cinéma a fait appel à des artistes contemporains. Ceux-ci ont illustré, d'une manière qui puisse se prêter au meilleur récit, par la caméra, un poème de leur choix. Une musique descriptive (généralement du compositeur Matyas Seiber) complète, dans la plupart des cas, cette tentative de rationaliser le principe des concordances. Ainsi, le film d'art, naïf, lyrique, démesuré chez Curt Oertel, sensible et civilisé chez Emmer et Resnais, est maintenant mis en système. Les œuvrettes anglaises réalisées sur commande selon ce procédé tombent à plat pour la plupart, faute de nécessité profonde comme de fraîcheur, et sans qu'on puisse incriminer la compétence des expérimentateurs. L'erreur est simplement — Emmer et Resnais les en eûssent prévenus — d'avoir cru, en ce domaine délicat, à la prééminence de la recherche filmique. Libre au critique de déceler dans le cinéma, entre autres, un principe de boulimie artistique (poésie + dessin + musique + mouvements d'appareils = film d'art) au terme de son analyse. C'est assez cocasse déjà, mais le moins qu'on puisse dire de l'entreprise qui consiste à commander des films d'art selon ce phénomène additif est qu'elle est saugrenue. Il est même admirable que l'entreprise échappe au ridicule. Il y a huit piécettes en tout, soit quatre bandes, qui peuvent être mises bout à bout ou présentées séparément. Quatre méritent mention. Je crois que je placerai au premier rang la courte ballade de marins (*Sailor's Consolation*) de Thomas Dibden, dite rondement par Stanley Holloway, illustrée avec une ferme verve par John Minton et dont le thème est : « Ah ! si nous étions sur terre, nous en courrions des risques ! » *Winter Garden* est un beau poème contemporain de David Gascoyne, détaillé par Michael Redgrave avec une intelligente émotion, et sur lequel Barbara Jones a donné à la camera la possibilité de mettre en valeur d'éloquentes perspectives, comme dans *Le Monde de Paul Delvaux*, que ces images rappellent lointainement encore par le sentiment de douloureuse réclusion qu'elles expriment. *John Gilpin* — le plus long morceau — est une ballade picaresque à laquelle le dessinateur Ronald Searte a donné une truculence qu'on peut dire élizabéthaine si l'on veut — mais terrible-

(1) Il pourrait aussi poser l'un à la place de l'autre et inversement (note de Jean Queval).

ment longue, et où la « recherche filmique », mouvements d'appareil et montage, chevauche innocemment parmi du déjà vu. Si je mentionne *The Pythonesse,* c'est surtout parce qu'on y peut voir comme des ébauches des œuvres accomplies d'Henry Moore, l'un des artistes sérieux de ce temps (sculptures semi-abstraites, corps endormis dans le métro au temps du blitz).

IV

L'ensemble des films produits pour le festival, qui eût pu rendre une vigueur accrue au cinéma expérimental britannique, demeure décevant. Ecrivant cela, je pense surtout à *Portrait de Famille,* le film qu'Humphrey Jennings, qui fût le premier cinéaste anglais de sa génération, acheva quelques mois avant sa mort. Ce film tend à être au court métrage expérimental ce que *Cavalcade* est aux œuvres de fiction. En première vision, je l'avais trouvé beau, émouvant même. Je crois bien maintenant l'avoir vu cinq fois, et j'ai dû déchanter beaucoup. On sait que Jennings fut tour à tour peintre et enquêteur sociologique, avant de renouveler l'école documentaire par une profonde sympathie pour la créature humaine jointe à une directe vision d'artiste. Il s'attachait à trouver la cohérence intuitive de son sujet, et à lui conférer une puissance émotionnelle immédiate par la conjugaison efficace, harmonie ou contrepoint, de l'image et du son. De ce point de vue, *Portrait de Famille* s'inscrit, de façon impressionnante, dans son œuvre entière, qui est peu nombreuse mais capitale. En soi, hélas ! *Portrait de Famille* demeure tout de même comme un montage habile de photographies insolites et belles. Cet admirable album animé se ressent de son propos didactique, et sa cohérence intérieure suppose quelque connaissance préalable du sujet, l'Angleterre. L'un de mes plus tristes souvenirs de cinéphile est de l'avoir vu — je pourrais aussi bien dire entendu — tomber à plat devant un auditoire franco-allemand, présumé averti.

The Magic Box est un autre échec, mais cette fois pour toutes les raisons évidentes. Pour sujet, la vie de Friese-Greene, l'un des co-inventeurs du cinéma. Le technicolor, quoique inégal, est à mille piques au-dessus de la variété américaine ; la photographie de Jack Cardiff est excellente dans un style soutenu ; la direction de John Boulting est ostensiblement minutieuse et compétente ; de nombreux grands noms, entre tous les comédiens du cinéma anglais, ont donné leur concours à ce film. Tout simplement, il se trouve que les scénaristes ont, entre deux partis possibles : celui de s'attacher à l'invention d'un art et celui de s'attacher à la biographie, opté pour ce dernier, ce qui est doublement fâcheux. En ce que rien n'est conventionnel comme la vie véritable d'un inventeur, et en ce que rien ne fait une méchante matière dramatique comme le récit scrupuleux, détaillé, uniforme d'une vie ratée.

Par contraste, *Waters of Time,* par Basil Wright — l'auteur, entre autres, de *Song of Ceylon* — est un assez classique morceau de cinéma, consacré au port de Londres, dans une clé mi-naturaliste mi-impressionniste, et d'une surface extrêmement polie — un satisfaisant exercice en plastique formelle, à partir d'un sujet délimité, fascinant, presque trop évident ; mais, en fin de compte, le meilleur court métrage britannique de l'année 1951 est certainement *David,* de Paul Dickson. Ce dernier s'était fait connaître par la réali-



Ronald Neame, *The Card* : la comtesse (Valerie Hobson), l'imposteur (Alec Guinness) et la mule (qui cause un rapprochement et une catastrophe).

sation de *The Undefeated* — la rééducation d'un mutilé de guerre, exposée avec justesse de ton, la puissance de la sobriété et un tact admirable. *David* confirme les dons de Paul Dickson. Gallois lui-même, il a réalisé ce film, qui narre la biographie d'un mineur gallois devenu l'économe d'une école, pour le Comité Gallois du festival. Les Galloiseries, à l'ordinaire, m'inspirent de la méfiance, mais ce film, conçu d'après une anecdote authentique, et tourné dans le village d'Ammanford avec le concours des habitants, joint aux vertus un peu émasculées de l'école documentaire l'humilité devant le sujet et la sensibilité de celui-ci. Le récit est conduit d'un pas égal et jamais précipité, avec le sens du détail qui signifie, et la mise en place opportune des ressources de la camera. Ce simple moyen métrage présente du Pays de Galles — ses mineurs, ses poètes en langue celte, ses deux footballs, ses enfants studieux, son mysticisme, ses landes, ses cheminées d'usine — un portrait plus juste et plus émouvant que *Qu'elle était verte ma vallée*, bien entendu ; mais même *A Run for your Money*, même *Sous le regard des Etoiles* de Carol Reed sont loin de compte. Je ne vois à reprocher à *David* qu'une construction dramatique inutilement contournée.

Moins réussi sans doute, et moins émouvant, mais aussi attachant dans un tout autre ordre d'idées, est *Forward a Century* que notre Nicole Védrès verra, je suppose, avec une alâcre curiosité, car il s'apparente lointainement, pour la première partie à la technique de *Paris* 1900 et, plus rigoureusement, à *La Vie commence demain* pour la seconde. Le film débute sur un ton semi-satirique et, à l'aide de caricatures de presse, de catalogues, de gravures se penche sur le récent passé de la Grande-Bretagne, du milieu du siècle dernier à nos jours. Une efficace économie a commandé au choix et à la mise en œuvre des matériaux à travers toute cette première partie, la plus longue. Suit une tentative, au niveau intellectuel des programmes radiophoniques de vul-

garisation, d'évaluer le futur, à partir des données scientifiques (l'énergie atomique, etc...). Cette seconde partie, principalement en prise de vues directe. Le film dure une trentaine de minutes ; il a été réalisé par Napier Bell pour la Petroleum Film Board en marge du festival. Le pétrole y apparaît avec discrétion sous les espèces d'une leçon de choses qui ne déborde pas : le festival, sous les espèces de quelques plans, les derniers, en lesquels la liesse populaire symboliserait la marche triomphale de l'humanité vers des lendemains qui chantent.

V

L'avenir du film expérimental en Grande-Bretagne, pays où il est généralement lié à de durables institutions et à un stable système de financement, apparaît commandé, à présent, par deux décisions : l'une négative et l'autre positive. Je regrette de l'écrire, il y a quelque apparence que la décision négative — la mort de la Crown Film Unit — doive peser d'un poids plus grand que la décision positive — celle de produire des courts métrages pour perpétuer la programmation du Télécinéma.

La Crown Film Unit est cette organisation qui, financée par l'Etat, produisait pour lui, à des fins d'information et d'éducation — mais non point du tout de propagande, au sens que ce mot assume dans les pays totalitaires — des courts et des moyens métrages. Il s'agissait, à la vérité, d'une institution fondée dès 1929 par Stephen Stallents et John Grierson sous le nom d'Empire Marketing Board Film Unit. Assez curieusement, cette initiative fut prise en charge, du fait d'un ministre tory, Sir Kingsley Wood, par l'Etat, en 1933 : elle fut alors renommée : Equipes de production du Ministère des Postes (G. P. O. Film Unit). De ces équipes naquit le meilleur de la jeune tradition britannique : l'école et le style documentaires, auxquels il faut adjoindre les noms de deux pionniers du film abstrait : Len Lye et le jeune Ecossais Mac Laren, qui, plus tard, établit son atelier au Canada. De là naquit, en temps de guerre, par le double phénomène de la liquéfaction des sociétés cosmopolites et de l'importance accrue des responsabilités de l'Etat à l'égard de l'opinion, l'influence de la nouvelle école sur le cinéma de fiction même. Le G. P. O. Film Unit tomba cette fois sous la coupe d'un ministère nouvellement créé, celui de l'Information ; l'institution gagna en ampleur, et fut renommée Crown Film Unit, nom sous lequel elle vient de rendre l'âme.

Sous ces divers pavillons, une œuvre importante, et telle en vérité qu'aucune autre production d'Etat ne peut rivaliser avec elle — du moins dans les pays occidentaux où la production d'Etat n'est que marginale ; il n'est pas question, bien sûr, de mettre en parallèle la Crown Film Unit avec le Cinéma d'U.R.S.S. — avait été rassemblée à la fin de la guerre. Je me suis amusé à établir un bilan de cette œuvre. Voici l'assez impressionnante liste des œuvres dignes de figurer parmi les cinémathèques exigeantes, et dont les sommets se nomment probablement *Night Mail, Man of Aran, Fires were started, Listen to Britain* et *Western Approaches* :

John Grierson : *Drifters* (1929) — Robert Flaherty : *Industrial Britain* (1932, montage de Grierson), *Man of Aran* (1934) — Basil Wright : *Song of Leylon* (1935) — Basil Wright et Harry Watt : *Night Mail* (1936) — Harry

Watt : *North Sea* (1938), *Target for to-night* (1941) — Cavalcanti : *Coal face* (1936), *We live in Two Worlds* (1937) — Humphrey Jennings : *Spare Time* (1939), *Listen to Britain* (1941, en collaboration avec Stewart Mac Allister), *Target for to-night* (1941), *Words for Battle* (1942), *Fires Were Started* (1942), *Lili Marlène* (1943), *A Diary for Timothy* (1945) — Pat Jackson : *Western Approaches* (1943) — Len Lye : *Colour Box* (1935), *Trade Tattoo* (1936), *Rainbow Dance* (1946).

L'exemple du Royaume-Uni a entraîné la création d'institutions analogues à travers les dominions (National Film Boards du Canada, d'Australie, de Nouvelle-Zélande). Grierson entreprit même, voici quelques mois, le voyage d'Afrique du Sud, à l'invitation du Gouvernement de ce pays, et s'il n'en résulta rien, sans doute l'explication en est-elle d'ordre politique. En Grande-Bretagne même, la guerre terminée, la Crown Film Unit continua l'œuvre entreprise, à l'abri d'un ministère de l'Information (M.O.I.) aux prérogatives réduites et renommé Centre of Information (C.O.I.). Du point de vue du cinéphile, les films produits depuis 1945 par ces équipes sont d'un assez modeste intérêt. Il est significatif que *Family Portrait* se situe parmi les meilleurs, en compagnie de *Steel* (une symphonie de l'acier où prises de vues, montage, couleur sont conjugués admirablement, mais dont le commentaire didactique ruinerait l'excellence, pour qui regarderait ce film comme une leçon de choses) et de *Waverley Steps* (vingt-quatre heures d'Edimbourg). On peut mentionner encore *Day Break in Udi* (une tentative de promouvoir des méthodes d'auto-administration dans une colonie africaine) ; l'amusante série des dessins animés de John Halas et Joy Batchelor, où Charley, le personnage central, découvre la médecine pour tous, la Sécurité Sociale à travers les âges, les miracles de l'exportation, etc. ; enfin, le spécialiste des films d'une minute, un ancien médecin du nom de Richard Massingham. Celui-ci tire ses sujets vers l'infiniment petit. L'utilité du mouchoir ou comment épeler au téléphone lui fournissent une suffisante matière. Avec une éloquente concision, il dévoile à nos dépens l'humour insoupçonné de nos actes les plus humbles. Massingham interprète ses films lui-même, avec le talent de moine qu'exigent ses modestes sujets. Mais ces quelques films, de *Family Portrait* à Massingham, ne sont, au regard de toute la production du cinéma d'Etat britannique, de 1945 à nos jours, et au regard de ses travaux antérieurs, qu'un pauvre bilan esthétique. C'est en grande partie la rançon de la victoire. L'enseignement de l'école Grierson — accent sur tout le social; vérité du milieu; importance du son ; la patiente humilité du reportage pour méthode de recherche ; les gens saisis dans leurs gestes de tous les jours, jeux ou travail, etc. — a fertilisé le meilleur cinéma britannique de fiction; celui-ci a même recruté parmi les bons réalisateurs des équipes formées à cette école.

Sir Michael Balcon, qui dirige les studios d'Ealing et qui a fait plus qu'aucun autre pour donner au film britannique le visage respecté que nous lui connaissons, a engagé dans ses équipes le jeune John Eldridge, qui réalisa *Waverley Steps;* Harry Watt, auquel il confie les films animaliers et, si l'on ose encore dire ainsi, d'Empire (*The Overlanders, Eureka Stockade, Where no Vultures Fly*) ; Pat Jackson, qui a tourné *White Corridors,* après plusieurs années perdues à Hollywood. Toutefois, la moindre inspiration de la Crown Film Unit depuis quelques années s'explique aussi par l'évolution des rapports entre l'Etat et l'opinion. Alors que, pendant la guerre, le film documentaire, Jennings en tête, parla pour le pays entier, et porta un authentique message au-delà des mers, ce furent surtout des tâches utilitaires d'information que, la paix revenue, l'Etat

confia à ses cinéastes. Certes, elles sont utiles, comme leur nom l'indique, et traitées par les cinéastes du Crown Film Unit avec un sérieux nordique et tranquille. Mais l'ancienne flamme s'est éteinte peu à peu.

Ce n'est pas à dire — pour autant qu'un étranger puisse prendre parti dans ces querelles — que le gouvernement conservateur eut raison de supprimer le Crown Film Unit à la date de fin mars dernier, afin de réaliser une économie budgétaire qui correspond au treize-centième de l'augmentation des dépenses d'armement. Car il a brisé un *instrument demeuré admirable, dans* les limites éducatives et technologiques qui étaient désormais les siennes. La British Film Academy de Roger Manvell a protesté vainement, et de même le MANCHESTER GUARDIAN et le TIMES. Quelques chiffres donneront une meilleure idée de l'ampleur de l'œuvre. Au cours des deux dernières années, soixante-cinq films, totalisant plus de cent bobines, ont été réalisés; ces films couvrent les sujets les plus variés — agriculture, construction, défense passive, productivité, service de sante national, orientation professionnelle, recrutement pour les armées, etc. ; rien qu'en 1951, les équipes mobiles de projection du C.O.I. les ont révélés à plus de deux millions de spectateurs (pour ne rien dire de la propagande en pays étrangers). Jusqu'à nouvel ordre, les services du C.O.I. continueront d'administrer, de distribuer dans les circuits commerciaux et de projeter les films déjà produits. Mais on peut prévoir le jour où cette activité même sera caduque à son tour.

VI

Le Télécinéma, avons-nous dit, n'est qu'une petite salle de quatre cents places. Elle devait mourir en même temps que toutes les autres installations érigées sur la rive sud de la Tamise londonienne à l'occasion du festival, la salle de concert exceptée. L'impossibilité où des centaines de milliers de gens se sont trouvés d'assister au spectacle lui a valu une notable mesure de rémission. Elle subsistera pendant cinq ans, petit temple du cinéma expérimental érigé parmi un ensemble de jardins. Le programme initial y prolonge sa carrière de six bons mois. Environ octobre prochain aura lieu, si l'on ose dire, la seconde ouverture. D'ici là, aura été arrêté, dans ses grandes lignes, un plan de production destiné, en premier lieu, à assurer la programmation régulière, selon un rythme de renouvellement assez espacé. Autant qu'on le puisse savoir à présent, le plan de production sera conçu dans le prolongement des expériences de stéréoscopie et de stéréophonie sommairement analysées plus haut, et qui fourniront déjà les éléments les plus neufs, sinon les plus chargés de merveilleux, du programme du festival. En particulier, certaines séquences de films de fiction, réalisées d'autre part selon les procédés habituels du cinéma à deux dimensions, seraient traitées en stéréoscopie et présentées dans cette version futuriste au Télé-Cinéma. Les initiateurs ont bonne confiance que les recettes de la salle puissent en fin de compte couvrir les frais de production de l'entreprise. Mais un fonds de roulement initial assez élevé était nécessaire. Il a été procuré par le British Film Production Fund, populairement connu sous le nom de Eady Fund, c'est-à-dire par un mécanisme financier grossièrement analogue à notre aide au cinéma. Vingt-cinq mille livres sterlings seront mises à la disposition du Télécinéma, — moitié pour les amélioration à apporter à l'équipement de la salle, qui sont évidemment *ici d'un caractère décisif, et pour les frais généraux d'exploitation;*
moitié pour les améliorations à apporter à l'équipement de la salle, qui sont évidemment ici d'un caractère décisif, et pour les frais généraux d'exploitation ;

moitié pour la production proprement dite. Le cinéma expérimental passe ainsi, en même temps que du financement par l'Etat au financement par la profession, des recherches en style et en sociologie, aux recherches en technologie futuriste, avec un budget extrêmement réduit.

Pour une part, la programmation future du Télé-Cinéma sera la chasse privée des membres du British Film Institute, qui est un organisme à plusieurs détentes. Outre l'activité annexe et marginale de gérer, production et distribution, le Téléeinéma, le British Film Institute est notamment l'agence de distribution des Ciné-Clubs et le centre d'édition qui publie SIGHT AND SOUND ainsi qu'un bulletin mensuel, répertoire critique sévère et averti de toutes les œuvres, longs et courts métrages, fiction et avant-garde, qui sont projetés à Londres, à un titre ou à un autre. C'est encore le British Film Institute qui patronne et contrôle la production des films d'art mentionnés plus haut. Cet institut assure à ses membres des prestations diverses, — service de ses publications, séances de projections, etc. — selon les cotisations qu'ils versent, le tout méthodique, conforme au barême, et personne ne passe entre les mailles, il n'y a pas de resquille. Désormais, donc, sous réserve de verser une certaine cotisation, les membres de l'Institut pourront assister aux séances spéciales qui leur seront réservées au Télécinéma. Rien de tout cela qui ne tombe sous le sens, et à quoi on ne puisse trouver parallèle en France. Mais je voudrais dire pourtant que les membres du B.F.I. bénéficieront d'une double supériorité sur les *afficionados* de la Cinémathèque Française. D'une part, un groupement des films en deux séries de sessions, — l'une de caractère « classique »; l'autre consacrée aux plus récentes expériences, — groupement qui me paraît offrir une plus efficace intelligence du cinéma que la méthode para-encyclopédique qui prévaut avenue de Messine et qui consiste à projeter en un an cinquante ans de « septième art ». Mais de cela, on peut disputer. L'autre supériorité, c'est, évidemment, que le Télécinéma comporte quatre cents places. Etes-vous allé avenue de Messine ?

Le British Film Institute, patronné par un comité indépendant, est financé par l'Etat, selon une formule bien anglaise et analogue à celle de la B.B.C.; la British Film Academy, plus modeste organisme, et qui fait figure de bureau d'études, est financée par la profession. D'où le lecteur, lecteur français, lira une opposition politique. Il aura tort.

VII

Le budget du British Film Institute a été réduit deux années de suite. La publication de SIGHT AND SOUND, d'abord mensuelle, a, de ce fait, été ramenée, depuis tantôt un an, à la périodicité trimestrielle. Simultanément, SEQUENCE, comme le savent les lecteurs des CAHIERS, vient de disparaître. Le temps est donc venu, en Grande-Bretagne comme en France, de la chute des feuilles. Dans une certaine mesure, on peut certes assurer que SIGHT AND SOUND prolonge le combat de SEQUENCE (dans une certaine mesure seulement, puisqu'il faut faire une part à des obligations para-officielles). Gavin Lambert, le rédacteur en chef — qui adressera désormais une lettre de Londres aux CAHIERS, tous les deux mois — fut en effet des trois co-fondateurs de SEQUENCE, revue qu'il créa à Oxford, en compagnie de Lindsay Anderson et de Peter Ericsson. Aujourd'hui, Lindsay réalise des films de publicité industrielle et Peter Ericsson, si je comprends bien, a été absorbé par le Foreign Office. Gavin, seul, continue le combat militant de

la jeune critique. Il y apporte, avec une sainte horreur de la pomposité, une alâcre et rafraîchissante intransigeance. De ce point de vue, je recommande son dernier article de SEQUENCE, *A last look round*, où il proclame agonisantes un nombre élevé de gloires encore en exercice. Ici, la plupart d'entre nous, victimes de la subtile corruption par l'amitié, n'eûssent pas osé signer cet article ; l'eussions-nous écrit, nous n'aurions trouvé aucune tribune où le publier. *But* SEQUENCE is no more.

Cela dit, la situation de la critique en Grande-Bretagne ne diffère pas beaucoup de ce qu'elle est en France. En notre faveur, l'existence d'un hebdomadaire présumé sérieux (il y en eut deux, un temps). En faveur des Anglais, l'existence d'un nombre relativement élevé de fastueux hebdomadaires dominicaux qui paient bien leurs gens. La même rigoureuse indépendance prévaut à travers la tribu, à une ou deux brebis galeuses près, peut-être, de ce côté-ci de la Manche. Nos vedettes ont un goût plus poussé de l'investigation en profondeur, même s'il arrive qu'il s'égare (mais j'aime bien que Bazin m'entretienne du fréquentatif anglais au sujet des films de Renoir) ; les leurs, un usage mieux assuré, dans l'ensemble, de leur porte-plume. Dans la presse populaire, la critique anglaise, le fait de véritables professionnels du journalisme, s'exerce au niveau de la clientèle, sans ironie ni remords. Mais c'est là le phénomène sociologique qui ne nous concerne pas ici.

Outre les noms cités plus haut, les plumes qui pèsent sur l'opinion cinéphile sont celles de Roger Manvell (« le Sadoul anglais », la référence politique excluse) ; de Richard Winnington, le sévère et pénétrant critique du NEW CHRONICLE; de William Whitebait du NEW STATESMAN lequel sait condenser comme personne le petit nombre de sobres adjectifs qui disent tout; de Dilys Powell, du SUNDAY TIMES, qui chaque dimanche écrase, en compétence et en sérieux, sa spirituelle rivale de L'OBSERVER, C. A. Lejeune (par dix à zéro) ; et de Penelope Houston (SIGHT AND SOUND, notamment). On peut ajouter quelques noms valables et relativement desservis par leur tribune auprès de l'intelligenzia, comme ceux de Frieda Bruce-Lockart et de Campbell Dixon (DAILY TELEGRAPH), ainsi que la cohorte des meilleures plumes occassionnelles. Parmi celle-ci : le réalisateur Thorold Dickinson et Catherine de la Roche (ils ont écrit en commun un fort bon livre sur le cinéma soviétique) ; John Grierson, qui est entre autres un vigoureux théoricien; Paul Rotha, apôtre et praticien du journalisme filmé et dont les travaux sur le muet font autorité dans le monde ; Philip Hope-Wallace ; enfin le brillant essayiste et portraitiste Ken Tynan, qui est le dernier génie officiel d'Oxford. Ma conviction personnelle est que la critique anglaise eût assez aisément gagné l'épreuve par équipes ces dernières années. Mais c'est au moins sûr aujourd'hui que SEQUENCE n'est plus.

VIII

Lindsay Anderson — qui, à SEQUENCE, des trois directeurs de fondation fut le plus continuement actif — vient de publier un livre sur le dernier film de Thorold Dickinson, *Secret People*. Celui-ci — *Fanny by Gaslight, The Next of Kin, Man of Two Worlds, The Queen of Spades* — est, avec un moindre palmarès que, par exemple, Carol Reed ou David Lean, le réalisateur favori de la jeune critique anglaise, surtout depuis la mort prématurée du grand Jennings. Ce statut privilégié est dû pour partie à son immense charme. Thorold va du



Thorold Dickinson, *Secret People* : « Le Vieux Chapeau » est une boîte de nuit parisienne. Serge Reggiani, l'un des chefs de l'Organisation, est moins amoureux de Valentina Cortese qu'on peut le croire.

même pas que ses cadets, sans qu'on puisse imaginer qu'il puisse être atteint par l'ossification et la réclusion sur soi qui guettent les gloires officielles. C'est un immense gaillard qui cache son énergie, à l'anglaise, sous une feinte apparence de lassitude. Il sait écouter comme peu de gens. Il conduit ses entreprises cinématographiques avec un appréciable mélange de profond sérieux et d'humour équilibrant. On attendait donc le livre d'Anderson sur son dernier film avec le préjugé de sympathie. C'est une monographie exemplaire, et un peu décevante.

En 235 pages de petits caractères, l'auteur a condensé une matière impressionnante et, pour l'essentiel, littéralement exhaustive. Il expose comment l'idée de l'œuvre est apparue à Thorold Dickinson, alors qu'il interrogeait les agents de la sûreté du territoire, au début de la guerre, pour arrêter le scénario de *The Next of Kin;* pourquoi la réalisation fut ajournée jusqu'à ce que Sir Michael Balcon l'invite à tourner pour Ealing; comment le film — financement, distribution, maquettes, etc. — fut préparé; comment il fut tourné (la narration emprunte ici l'aspect d'un journal). A tout quoi s'ajoutent de copieux appendices — passage de la continuité au découpage; puis du découpage à la version définitive, par modifications soit en cours de tournage, soit au montage; note sur la musique; extrait du plan de travail; carte des studios; générique détaillé; précisions biographiques. J'allais oublier soixante-cinq photographies significativement choisies, bien reproduites et montées avec une intelligente efficacité. En tout cela, l'auteur a gagné et perdu la partie. Il a gagné en ce sens qu'il a rassemblé, d'une plume dense, sûre et souple, tous les éléments nécessaires à l'intelligence du sujet — ou, si l'on veut, à l'instruction du procès, pour le jour où vous verrez le film. Il n'existait pas encore de livre de cette nature aussi scrupuleusement minutieux, aussi intelligemment documentaire. Je l'écris d'autant plus volontiers que je me trouve être un peu orfèvre. J'ajoute que je préfère

ce livre utile au bla bla contourné et pataphysique sur lequel débouchent des plumes françaises, d'autre part plutôt douées. Mais, ce faisant, je crains que Lindsay Anderson ait, sur un autre terrain, perdu la partie. Je regrette ses plus brillantes qualités. A contempler l'admirable et modeste application, presque le renoncement, qu'il déploie tout au long de ce grand petit livre, on se souvient du portraitiste aigu, détaché, cursif, qui dans SEQUENCE justement, regardait vivre Samuel Goldwyn ou John Ford. Par exemple, le thème du film n'est exposé, à ce qu'il me semble, que parce qu'il le faut bien, sans grande inspiration, et les personnages, je veux dire les acteurs, les techniciens, Dickinson lui-même, bien que présentés avec une lucide sympathie, ne vivent que d'une vie un peu grise, dans un anonymat de *bonne compagnie*. Parallèlement, il est significatif de comparer la présentation de Sir Michael Balcon et de ses studios d'Ealing (temple de l'école para-documentaire et des comédies collectives) à SEQUENCE n° 2, ainsi qu'à diverses autres proses d'une anglophobie excessive, nées, environ cette époque, de plumes analogues. Je conviens volontiers qu'à concilier ses vues anciennes et les devoirs de la bonne éducation l'auteur se tire d'affaire avec une élégante honnêteté. J'en serais le dernier fâché, pour n'avoir pas partagé l'anglophobie de SEQUENCE, si Lindsay ne donnait l'impression de disparaître derrière sa tâche, et peut-être de muer. On se prend à penser que la disparition de SEQUENCE n'est liée que secondairement aux causes matérielles, que toute mort est nécessaire.

IX

Je parlais de monographie exemplaire. Si l'on veut. En un sens, aucun journal de film ne peut être une monographie exemplaire par la bonne raison qu'aucun film de quelque ambition ne ressemble, conception et réalisation, à aucun autre. Mais autant qu'un livre puisse dire le travail et l'atmosphère du cinéma, celui-ci, mieux que les autres, le dit. De ce point de vue, il demeurera. Son autre chance de figurer dans les bibliothèques tient à la valeur du film. Si nous sommes sérieux, nous devrons bien reconnaître qu'Anderson a perdu son pari, comme Marcel Lapierre a perdu le sien avec *Les Portes de la Nuit*, comme j'ai perdu le mien avec *Rendez-vous de Juillet*. Il ne se tourne pas tous les ans, à travers le monde, un film digne de pareil travail. Heureux du moins ces auteurs qu'assez d'humour et de détachement préservent d'une tentative d'embaumement, avec couronnes de fleurs aussi artificielles que, si j'ose dire, rapidement fanées.

— Jean, m'a dit Thorold Dickinson, vous n'aurez pas à me ménager. La critique, ici, a détesté mon film. C'est parce qu'il est au sujet de quelque chose, vous savez.

A la vérité, la critique s'est partagée, Winnington étant vigoureusement contre, Lambert et Whitebait pour, Dilys Powell a mi-chemin. Mais il est vrai qu'il règle sur presque tout l'univers anglo-saxon une défiance de principe à l'égard du sérieux de l'esprit, et qu'il y entre, chez les Anglais, avec quelque paresse, une salubre horreur de la prétention. Or, il arrive que la paresse de l'esprit se pare des vertus de la pudeur intellectuelle, et c'est bien ce qui est arrivé me semble-t-il, à quelques critiques anglais, qui ne se seraient pas autrement exprimés sur le film s'ils avaient voulu ruiner sa carrière. Pour moi, — et sans doute en ira-t-il pareillement de mes confrères français, pour les mêmes raisons —, loin de faire une querelle au film sur sa « prétention », je lui ferais

surtout le reproche de n'être pas assez ambitieux dans l'exploitation de son thème, qui est celui de la fin et des moyens.

Thorold Dickinson — avec le concours du scénariste Wolfgang Wilhem et la collaboration mal définie de l'excellent romancier anglo-irlandais Joyce Cary — met en jeu un gang terroriste international. Ses membres sont déterminés, afin de renverser un dictateur fasciste, à recourir le cas échéant à l'emploi des moyens les plus viles, et qui laissent loin derrière eux la protestation par la plume, l'appel à la conscience universelle et les bénignités des congrès sociaux-démocrates. L'auteur fait du dictateur et de ses soudards un portrait rapide, simplifié, qui frise la caricature, en partie parce qu'il s'est interdit, — ici comme dans tous les autres aspects de son film — toute référence explicite à la politique contemporaine. Il me paraît qu'il y a là une assez lourde faute. S'il était parti de son thème, plutôt que d'une saisissante anecdote rencontrée sur son chemin et qu'il a voulu transposer, il lui serait, il me semble, apparu qu'il devait opter entre deux partis, ou celui d'incarner le thème selon les références politiques contemporaines (mais aucun producteur, bien sûr, n'eût encouru ce risque), ou celui de l'incarner parmi les plus hautes abstractions, mais toujours en implicite référence à l'époque, et il y eût fallu la hauteur de respiration intellectuelle de Sartre, de Camus ou d'Huxley (pour nommer trois auteurs qu'obsède le rapport de la fin et des moyens, et qui, d'autre part, me paraissent nourrir un commun et tranquille mépris pour le cinéma, bien que deux d'entre eux s'y soient parfois compromis, à la façon de la baigneuse 1900 qui risquait un orteil réticent parmi la petite écume d'une mer trop vaste). Malheureusement, Thorold Dickinson s'est attaché aux personnages plutôt qu'au thème, de sorte que son film, pourtant le plus légitimement ambitieux qui soit sorti des studios britanniques depuis quelque temps, manque à vraiment faire écho à l'époque, et l'on se demande quelquefois s'il ne s'agit pas de terrorisme à la Bakounine, de terrorisme de la belle époque, un peu amélioré. Kafka et les camps de concentration n'ont pas franchi la Manche, tous les pays ne vivent pas le même demi-siècle. Les deux principaux personnages féminins sont deux sœurs — l'aînée est Valentina Cortese et la cadette Audrey Hepburn — toutes deux réfugiées à Soho et naturalisées britanniques. L'anecdote côtoie les pièges du mélo, puisqu'elle est centrée tout entière sur le chantage sentimental qu'un de leurs anciens compatriotes membre de l'organisation (Serge Reggiani), exerce sur elles tour à tour. L'aînée est la première prise dans les rais. Par amour, elle consent au transport d'une bombe, qui finalement ne fera qu'une innocente victime. Interrogée par Scotland Yard, elle confesse sa participation au complot et abjure le gang. Un autre visage et une autre identité lui permettront d'échapper à la vengeance des terroristes (ce point, qui peut paraître incroyable, est emprunté à la vérité de la guerre secrète). Cependant, la sœur cadette, une jeune danseuse, succombe à son tour aux maléfices sentimentaux du chef de bande, dont l'aînée *in extremis* la détournera. Relatée noir sur blanc dans son plus simple schéma, cette histoire est mal convaincante. En particulier, on se dit que voilà bien des facilités sentimentales, et qu'il faudrait une construction dramatique diablement habile pour faire passer d'un seul trait une histoire et son duplicata. Une semblable construction est d'ailleurs absente. Le démarrage est assez laborieux et, passé le sommet, ou ce que les Anglais nomment le *climax*, le récit s'écoule en pente douce. En tout quoi, l'opportun message de l'auteur — la condamnation de la violence — s'insère assez mal. Voilà donc un film passablement raté de plusieurs points de vue.



Harry Watt, *Where no Vultures Fly* : parce que le chasseur est banni, parce que les corbeaux ne volent plus, la paix est revenue entre les créatures à ce qu'il me semble.

Il est cependant l'un des plus sympathiques et des plus émouvants de ces derniers mois, parce que l'auteur y engage une compassion authentique pour la créature humaine, dont les deux grands tiers de l'œuvre sont fortement empreints. Trois scènes au moins, vers le milieu, — dans l'ordre : celle de l'attentat, celle de la comparution de la sœur aînée devant le tribunal du gang, celle de Scotland Yard — sont extraodinairement sobres, efficaces et poignantes, et décèlent la poigne d'un grand réalisateur. L'interprétation, enfin, — inégale comme tout de ce film attachant et vraisemblablement maudit, et qui sera redécouvert — est excellente quant à Valentina Cortese, le point d'équilibre du film; robuste, intelligente et légèrement monocorde de la part de Reggiani; prometteuse en ce qui concerne Audrey Hepburn et quelques rôles secondaires.

X

De la récente production britannique, huit films, outre *Secret People*, méritent la mention : *The Card, Encore, Where no Vultures Fly, White Corridors, The Hunt, I Believe in You, His Excellency, Murder in the Cathedral.* Je ne reviendrai que brièvement sur deux d'entre eux qui ont déjà été commentés dans les CAHIERS : *White Corridors* (par Jacques B. Brunius) et *Murder in the Cathedral* (par Jean-Louis Tallenay). *White Corridors* est bien cet honnête film sur les hôpitaux qu'aucun médecin britannique ne renie et auquel Brunius a décerné sa juste raison d'éloges. Rarement un film a-t-il présenté, dans la contraignante unité du milieu, autant de personnages aussi bien caractérisés. Il faut être d'autant plus sévère pour un fin du type « commercial », qui est insoutenable et presque imbécile. Pour le cinéphile, *White Corridors* est en premier lieu un film qui confirme tout le bien qu'on peut attendre de Pat

Jackson. Quant à *Murder in the Cathedral*, c'est une lourde et hyper-scrupuleuse adaptation de la pièce de T.S. Eliot, avalisée désormais par une déclaration préliminaire de l'auteur. Malheureusement, les bonnes raisons théoriques de Tallenay, plaidant pour la plasticité du medium et la reconnaissance d'un droit de cité au néo-théâtre filmé, n'empêchent l'œuvre, considérée selon ses seuls méritent individuels, d'être ennuyeuse. A quelques bons critiques français, il arrive que la forêt cache l'arbre.

Je serai bref également au sujet du dernier film de Robert Hamer, *His Excellency*, pour la bonne raison, entre autres, que je ne l'ai pas vu. Mes amis anglais ont été unanimes à m'en détourner. Eux-mêmes n'ont vu dans cette adaptation d'une moyenne pièce à succès par l'auteur de *Noblesse Oblige* qu'une déception nouvelle. Pour mémoire, il s'agit d'un gouverneur britannique qui passe un pacte d'amitié avec les travailleurs indigènes.

XI

Des cinq autres films, le plus réussi est certainement *The Card*, où notre ami Guinness réapparaît en tranquille imposteur. Il gravit, en une heure et demie, presque tous les échelons de la société, par les seules vertus d'un inégalable toupet. De l'état de fils de lavandière, il se catapulte premier magistrat de sa ville, en s'aidant de quelques chausses-trapes et coups bas, et en traversant sans dommages des aventures féminines. Le scénario de cette anecdote benoîtement cynique est lointainement emprunté par Eric Ambler à un roman d'Arnold Bennett. La construction est impeccable; il n'y a pas de temps mort, tous les effets de satire sociale sont « sortis »; quant à l'interprétation, commandée par Alec Guinness en grande forme, elle est l'une des plus éclatantes que j'aie vues dans un film anglais, cela s'entendant surtout de l'élément féminin (Glynis Johns, Valerie Hobson, Petula Clark). Pour ma part, je situe ce film à cent coudées au-dessus de *De l'Or en barres*, où les situations étaient, par comparaison, plus pauvres et un peu bien « voulues ». Les principaux instruments du scénariste sont une mule, une tirelire, une comtesse, une épave et un avant centre; mais l'infrastructure a disparu, emportée par la verve et le mouvement. L'époque, enfin, celle où naissent le football et l'automobile, au lieu d'alourdir en adornant, comme si souvent il arrive, est l'arsenal d'inventions délicieuses. Le curieux est que le film ait été dirigé — avec quel tranquille brio — par Ronald Neame, connu surtout jusqu'ici par son activité de producteur « responsable ». Deux détails amuseront peut-être. Le personnage interprété par Guinness se nomme Edward Henry Machin; enfant, il est incarné par le propre fils du comédien.

D'*Encore*, il faut redire, pour l'essentiel, ce qui fut dit déjà de *Trio* et de *Quartet*, bien entendu, sauf que la critique anglaise voit dans ce film, vraisemblablement le dernier de la série, le meilleur des trois. Vous avez vu *Encore* à Cannes. Je situe personnellement ces œuvrettes plus haut que mes confrères parce que je leur trouve cette fraîcheur d'accent et celle alacre individualité du portrait qui sont, après tout, étrangers à presque tout le cinéma. Toutes conventions mythologiques en miettes, le spectateur est rendu à l'un des plaisirs élémentaires du roman, celui de contempler l'infinie singularité des autres. Voilà de bonnes raisons, peut-être, de ne pas dévoiler les sujets de ces nouvelles. Si la mise en scène d'*Encore* — un réalisateur par épisode, comme précédemment —

ne pose guère qu'un problème de direction des comédiens, Harry Watt, lui, rentre en grâce auprès du public et du cinéphile par un film de quelque style et dans lequel on retrouve l'auteur des *Overlanders. Where no Vultures Fly (Où les corbeaux ne volent pas)*, se situe au Kenya et efface l'échec du second film australien du réalisateur (*Eureka Stockade*). Il s'agit cette fois de l'établissement d'une réserve d'animaux dans le but de préserver les races menacées. L'opposition à ce plan de quelques chasseurs professionnels donne la matière d'un argument où passent quelques silhouettes féminines — argument conventionnel, mais plausible, et si mince qu'il n'empiète pas. De nombreuses scènes animalières sont excellentes, le technicolor offre quelque intérêt, et l'on est heureux d'échapper au sensationnel outré qu'Hollywood ajoute aux films de cette nature.

Demeurant deux films inégaux, mais attachants à des titres divers : *I Believe in You* et *Hunted*. Le premier des deux est adapté de l'autobiographie professionnelle d'un *probation officer* du nom de Sewell Stokes. Les *probation officers*, dans le système judiciaire anglais, sont des sortes d'anges gardiens chargés de veiller sur ces prévenus que le juge a libérés à la condition qu'ils soient soumis à leur tutelle. Pendant les deux premiers tiers, le film — dirigé par Basil Dearden — s'alimente aux leçons du style documentaire, à quelques clichés près, et file assez bon train. Il est jusque-là l'équivalence anglaise d'un Le Chanois réussi, à un cran et demi au-dessus, en densité d'action et en qualité du dialogue. Tout au plus est-on irrité par deux ou trois personnages conventionnels, et par le parti-pris anglais d'évasion qui consiste à introduire le contre-point d'humour plutôt que de traiter le sujet, de regarder le mal en face. Puis insensiblement, le film vire vers la sentimentalité, pour s'achever en pleine convention : cambriolage pour seule recherche du sensationnel; justes noces promises à ces tourtereaux en lesquels nous avions décelé du gibier de potence; regards éplorés qu'échangent le et la *probation officers* (Cecil Parker et Celia Johnson). Bref, l'histoire est bouclée, comme dans *White Corridors*, d'une façon si ostensiblement sotte qu'on ne peut l'imputer qu'au calcul commercial. Ce déraillement final est en partie racheté par une bonne interprétaion d'ensemble dont Celia Johnson st le point fort. Cecil Parker se demande un peu longuement s'il doit rire ou pleurer. Il faut signaler dans un rôle de jeune dévoyée, qu'elle défend fort bien et comme au naturel, une nouvelle venue de dix-huit ans, Joan Collins, qui s'annonce comme la réplique anglaise à (ou de) Jean Russell.

Tout comme *I Believe in You* échoue dans la mesure où le sujet n'y est pas traité, *Hunted* séduit dans la mesure où il ne s'y trouve pas de sujet du tout. Je veux dire qu'il est si conventionnel qu'il s'efface de lui-même, pour permettre au réalisateur de se livrer presque impunément à des gammes. A aucun moment, Dieu merci, il ne s'est attaché au drame du marin de répertoire, qui a tuée sa femme infidèle, elle aussi du répertoire. Le drame presque entièrement donné par surcroît, n'est qu'un point de départ. Le film commence avec l'homme traqué. Or l'homme traqué est bon conducteur, au sens que le mot prend dans la classe de physique, bon conducteur et bon révélateur, de tout le picaresque qui fait le charme, parfois envoûtant, de ce film. Le paysage, rural, maritime, citadin, défile sous nos yeux, et il est peuplé d'êtres humains inégalement curieux, dont seule la première apparence importe. C'est dire que cette vignette dramatique — qui rappelle parfois *Les Trente Neuf Marches*, l'humour en moins, les fautes de construction en plus — doit être regardée à peu près comme Max Jacob regardait *Fantômas*. Un très grand attrait complémentaire lui est conféré par la



Harold French, *Gigolo et Gigolette,* troisième épisode d'*Encore* : Glynis Johns est déterminée à abandonner son dangereux métier d'acrobate. Elle joue à la roulette toutes ses économies, elle va tout perdre...

présence d'un tout jeune garçon blond, l'une des plus mémorables présences de l'écran, que les scénaristes ont donné pour compagnon à l'homme traqué (Dirk Bogarde). Ce faisant, malheureusement, ils ont compliqué sans aucun bonheur une histoire dont le seul mérite est la rafraîchissante simplicité de ligne, et pour me répéter en substance, l'inexistence même. (Car il a fallu expliquer la fuite du garçon, lui trouver des parents sadiques, etc.). On se réjouit que Charles Crichton ait retrouvé l'attrait de l'enfance et le goût des atmosphères qui contribuaient beaucoup à la réussite d'*A A Cor et à Cri,* son meilleur film, Mais c'était aussi un film de scénariste.

XII

Si la renaissance du cinéma britannique — que contestait rigoureusement SEQUENCE, naguère — pouvait être imputée à une seule personne, c'est sans doute John Grierson qu'il faudrait désigner. Mais il serait indélicat pour le moins de passer sous silence les contributions assez considérables, au cours des années 1930, d'Hitchcock, d'Asquith, de Korda et du jeune Reed. La guerre fut, pour les raisons sommairement dites plus haut, l'heure de la moisson, et 1947 l'année de la gloire. J. Arthur Rank, naturellement, a beaucoup fait pour la consolidation industrielle, d'abord par son entregent de producteur, ensuite par son action de ditributeur (garanties quant au circuit intérieur, agences à l'étranger). Le mérite de Korda est d'être en quelque sorte une aile marchante, tournée vers le sensationnel. Associated Pathé, le troisième groupe, produit, sans beaucoup de bruit et avec une moindre audience internationale, plus qu'on ne croit. L'ensemble de la production britannique est protégé sur le marché intérieur par des mesures — aide au cinéma, quota à rebours — presque identiques

aux nôtres. Le film américain prélève à travers le Royaume-Uni 70 % environ des recettes (45 % chez nous). Mais la fréquentation des cinémas est trois à quatre fois plus élevée qu'en France. D'où une relative stabilité de la production (environ 70 films par an, mais d'une moyenne, évaluée en qualité technique, plus élevée que les nôtres; il est vrai qu'un film anglais coûte, à ambition égale, environ cinq fois autant qu'un film français). Il s'en faut pourtant que la partie soit gagnée. Le rêve de supplanter Hollywood ne s'est en rien matérialisé. A peu près en tous pays, le film britannique est mieux accueilli par le critique que par son lecteur, sans doute surtout par le double fait des restrictions à l'importation (ou à la projection) et d'un déploiement publicitaire fort insuffisant. Esthétiquement, de nouveaux points sont marqués chaque jour, en raison de la relative nouveauté de l'école anglaise et d'une assez remarquable régularité dans les moyennes supérieures. Mais, à Londres, on perçoit un malaise. La moisson de 1947 n'est pas la moisson de chaque année. L'espèce de palmarès impromptu que je *soumets à la réflexion du lecteur* éclairera peut-être cet état présent des choses.

1. — LA RELÈVE.

Alexander Mackendrick (*Whisky à Gogo, L'Homme au Complet blanc*) réalise *Mandy*, l'histoire d'un conflit familial touchant l'éducation d'une petite fille sourde. La personnalité d'auteur de ce jeune Ecossais est mal définie encore. Il faudra, critiques, mes frères, suivre avec attention ce réalisateur qui sait choisir un sujet et se pencher sur lui avec une intelligente sympathie, et s'entourer. Les amis de Mackendrick louent son charme et son art de passer inaperçu. Cette dernière qualité est assez rare pour le distinguer entre les cinéastes.

Pat Jackson (*Western Approaches, White Corridors*). Il prépare une comédie sur un couple de jeunes mariés en lutte avec l'après-guerre (ou l'avant-guerre?) : restrictions, reconstruction, réadaptation malhabile de l'ancien officier à la vie civile.

Paul Dickson. Le premier auteur de courts métrages. La sensibilité scrupuleuse de ses deux biographies — de ses deux monographies pourrait-on presque dire — promet beaucoup, sans aucunement recueillir la succession de Jennings. Il est possible que Dickson soit mal à l'aise — comme l'eût été Jennings, comme l'est Rouquier, comme Franju le serait peut-être — parmi les longs métrages de fiction, les comédiens de métier, l'univers des producteurs et publicitaires.

2. — LES CHAMPIONS ÉGARÉS :

Avec la collaboration de Coward d'abord, de Dickens ensuite, David Lean a réalisé trois grandes œuvres. Il a, depuis, perdu le contact avec à peu près tout. *Les Amants Passionnés* sont la version pour VOGUE de *Brève Rencontre*, et *Madeleine* un scrupuleux exercice dans le désert. *La Barrière du Son*, œuvre encore inédite tournée pour Korda, est précédée à Londres d'une réputation respectueuse et glaciale.

Carol Reed plutôt qu'Hitchcock ou Welles est probablement l'auteur le plus doué, à travers le monde, pour raconter une histoire avec des images. Mais vous avez vu *Le Banni des Iles*. Joignez que Carol Reed ne paraît pas très bien savoir qui est Carol Reed. Il faudrait bien qu'un critique entreprenne la révélation de ses premières œuvres.

Reed et Lean se prennent tous deux la tête entre les mains pour choisir leurs sujets, à ce qu'il semble.

3. — ON PEUT ENCORE ATTENDRE BEAUCOUP :

D'Anthony Asquith — dont la proportion de bons films est agréablement élevée, et qui, sans être le premier et certes sans y prétendre, gagne la course aux points — et de Thorold Dickinson. Asquith a terminé la transposition de *The Importance of Being Earnest,* en technicolor, avec Michael Redgrave. Dickinson prépare un film sur Malte pour la R.A.F..

4. — ETOILES FILANTES :

Sir Laurence Olivier (surtout un homme de théâtre) et Ronald Neame (surtout un producteur).

5. — LE PROLONGEMENT DIRECT DE L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE :

Harry Watt, ses animaux, son simple univers anglo-saxon. Basil Wright ou la symphonie sociale (mais il tourne remarquablement peu).

6. — LES RÉALISATEURS THÉORICIENS :

L'importance de l'Ecossais Grierson est celle d'un théoricien suscitateur, d'un chef de file et d'un organisateur. Son seul film, *Drifters*, est loin d'être un chef-d'œuvre : mais il a servi de modèle, en son temps. Le cas de Paul Rotha est moins simple car l'œuvre filmique y compte autant que l'œuvre critique. Le journalisme cinématographique de Rotha milite en faveur de la répartition mondiale des aliments, d'une façon lucide, généreuse, engagée. La puissance du message y gagnerait encore s'il se répétait moins, ou d'une manière moins didactique et saxonne. Son film de fiction — une tragédie sociale en Irlande — est (me disent de bons critiques) superbement exécuté, mais entaché lui aussi de quelque insistante lourdeur.

7. — MÉRITENT GÉNÉRALEMENT MIEUX QUE LEUR SUJET :

Les jumeaux Roy et John Boulting (*Seven Days to Noon*) ; Charles Chrichton pour me répéter (*Hue and Cry*) ; Charles Frend (*San Demetrio-London* et le dernier *Scott*) ; peut-être bien même Frank Launder et Sidney Gilliat (*The Rake's Progress*, en français *L'Honorable Monsieur Sans-Gêne*).

8. — CELUI QUI SE MOQUE BIEN DE NOUS DÉCEVOIR :

Robert Hamer.

9. — HOLLYWOOD AMÉLIORÉ :

Les plus ambitieux films de Michael Powell (qui revient de loin de ce point de vue) et d'Emeric Pressburger sont l'avant-garde du sensationnel (*Matter of Life and Death, Red Shoes, The Tales of Hoffmann*). On les donne tous pour leur charmant *I Know Where I'm Going* dont la qualité sans éclat échappe à beaucoup de Français.

10. — ONT TROUVÉ LEUR PLACE :

Henry Cornelius, Sud-Africain devenu l'un des anonymes portes-fanions d'Ealing et peut-être surestimé pour avoir eu la bonne chance de tourner deux comédies collectives dont *Passeport pour Pimlico,* la meilleure de toutes, au moment où le genre avait le sens d'un tournant du cinéma anglais. Dans cette catégorie, autant que dans la septième, peuvent être situés Launder et Gilliat.

11. — COMPÉTENCES CONSACRÉES :

Herbert Wilcox : vieux routier, époux d'Anna Neagle.

Basil Dearden : a consciencieusement détruit toutes les espérances fondées sur son tour de main.

12. — Remarqués dans le peloton :

Ken Annakin, Anthony Pelissier, Val Guest, Zoltan Korda (frère et protégé de Sir Alexander).

13. — Un pari de critique :

Si Ealing donnait une chance à John Eldridge (*Waverley Steps*), le résultat serait sans doute attachant.

14. — Disparus :

Humphrey Jennings.

Cavalcanti : au Brésil, après une carrière anglaise dans les longs métrages à peu près entièrement ratée.

David Hand : l'organisation Rank a suspendu la production de dessins animés. Ceux de David Hand valaient ceux de Disney, avec parfois une charmante gentillesse anglaise en plus. Ce n'est guère. Mais l'un au moins de ses films folkloriques expérimentaux, celui sur Londres, mérite une petite place dans les cinémathèques.

John Halas : autre auteur (avec Joy Batchelor) d'une série de dessins animés, les Charley. L'une des premières victimes des réactions budgétaires. Est devenu le metteur en œuvre des films d'art. On attendra que ceux-ci aient trouvé une plus urgente nécessité pour conférer son second état civil à John Halas.

XIII

Il demeure fermement entendu que le cinéma britannique est, avec celui des Italiens, *le fait marquant de* l'après-guerre. C'est à partir de cette haute estimation que personne, je crois, ne met plus sérieusement en cause, que doit s'entendre la sévérité de ces notes. Aucun éloge n'aurait de prix si le critique ne prenait la précaution de porter son zéro à raisonnable hauteur.

Jean Quéval



Charles Crichton, *Hunted* : cette image dit assez bien la fascination qu'exerce sur le spectateur John Whiteley, six ans et demi.

Jiri Trnka

le maître du film de marionnettes



par

Jaroslav Broz

Personne n'était mieux placé, pour apprécier le caractère exceptionnel de l'œuvre du cinéaste tchèque Jiri Trnka, que Jean Cocteau qui écrivit sur *Le Rossignol de l'Empereur de Chine* : « Le cinéma n'est pas le cinématographe. Le cinéma est une notion morte. Aller au cinéma n'a plus de sens. On s'y rendait jadis sans se soucier de la qualité de l'œuvre. Le cinématographe par contre est un art qui débute et commence à prendre ses lettres de noblesse. Le cinématographe est un véhicule neuf, qui permet d'exprimer n'importe quoi. *Le Rossignol de l'Empereur de Chine* en est une preuve de plus ».

En effet le cinématographe que pratique Trnka est à coup sûr un véhicule neuf. Ce jeune peintre illustrateur qui n'a pas quarante ans est plus ou moins un nouveau venu dans le cinéma. Il y a dix ans, dessinateur populaire d'un grand nombre de livres d'enfants, il n'avait pas la moindre envie de s'intéresser à cette chose tellement honnie et qui quarante-cinq ans après sa découverte est devenue : le cinéma ; il ne fût point non plus de ces admirateurs passionnés et indulgents de cet art commercial, perfide, vulgaire et trahi par sa propre richesse expressive. Il est utile pourtant de souligner que, dès avant

Ci-dessus : Jiri Trnka en train de disposer des marionnettes pour son dernier film *Vieux Contes Tchèques*.

la guerre, Trnka avait compris le pouvoir attractif du dessin animé, enchantement des plus jeunes spectateurs du cinéma — les enfants — toujours négligés par les marchands de pellicule qui les considèrent comme des consommateurs de films sans intérêt et une source de profit méprisable. Trnka, père de famille lui-même, a toujours aimé les enfants et cet amour qui marque de son empreinte son œuvre de dessinateur l'a conduit, joint à une profonde connaissance de l'âme enfantine, de l'illustration des livres d'enfant à la création de dessins animés et de films de marionnettes.

Avant d'entrer lui-même dans la mêlée, il étudia minutieusement la technique, la thématique et le style des dessins animés les plus célèbres, ceux de Walt Disney ; il s'efforça de découvrir la source de ce qu'il trouvait plat et banal dans le « goût américain », de tout ce qui appauvrissait de plus en plus ces « silly-symphonies » *hollywodiennes*. Les films de Trnka allaient d'ailleurs prouver qu'il a fait de son mieux pour ne pas succomber aux influences du maître américain dont il apprécie la technique et non l'esthétique, estimant que la technique a pris le pas, chez Disney, sur la vraie force créatrice.

Pour expliquer la différence entre le travail de Disney et celui de Trnka on peut citer cette remarque du critique d'art suisse Edwin Arnet, parue dans la revue GRAPHIS : « Tout ce qui, dans le dessin de Disney, est automatisme ou cliché est remplacé dans les films tchèques par un art subtil venu des illustrations de livres pour enfants : Disney vient du dessin publicitaire, Trnka du livre d'images... ».

Trnka a débuté dans le cinéma en 1945 au moment de la libération de la Tchécoslovaquie. La nouvelle organisation du cinéma tchécoslovaque nationalisé a réussi à former un groupe de dessinateurs et d'animateurs spécialisés et Trnka s'en est vu obtenir la direction artistique. Dès les deux premiers films qui ont été tournés sous sa supervision — *Grand-Père plante une Betterave* et *Animaux et Brigands* — apparaissent clairement son talent et sa personnalité artistique. En 1946, avec *Le Diable à Ressorts*, il a réussi le premier dessin animé satirique où la haine d'un peuple opprimé contre la stupidité de ses oppresseurs nazis était exprimée sous la forme d'une impitoyable raillerie.

Mais Trnka se rendit vite compte que le dessin animé qui ne bénéficie que de deux dimensions était impuissant à satisfaire complètement sa fantaisie créatrice qui, même dans son expression technique la plus simplifiée, présenta toujours des affinités avec le style baroque. On remarquait déjà dans ses illustrations pour les livres d'enfants la recherche d'une certaine impression plastique. Toutes les figures drolatiques de ces illustrations revêtaient dans leur cadre fantastique un relief surprenant que ne pouvait rendre la technique du dessin animé à deux dimensions.

C'est alors que Trnka se souvint de ses expériences du théâtre de marionnettes qu'il avait dirigé et animé plusieurs années avant guerre et dont le style très personnel émerveillait alors les spectateurs. Il en rechercha donc une correspondance cinématographique et atteignit avec le film de marionnettes le genre le plus proche de ses ambitions artistiques.

Il faut dire, pour être juste, qu'il existait déjà une tradition du film de marionnettes, bien connue des amateurs de cinéma. Il y eut l'œuvre de Ladislas Starevitch, modeste et sous estimé qui, dans la solitude de son exil parisien et avec des moyens de fortune, réalisa quelques bandes féériques. Plus tard, après l'avènement du cinéma sonore, Alexander Poutchko, excellent réalisateur



Jiri Trnka, *Le Chant de la Prairie.*

soviétique, réussit à combiner marionnettes et acteurs réels dans son *Nouveau Gulliver.* A la même époque, en Hollande, dans les studios des usines Philips, George Pal, cinéaste d'origine hongroise (spécialisé maintenant aux Etats-Unis dans les films d'anticipation) produisit de très originales bandes publicitaires avec marionnettes. D'autres ont suivi avec plus ou moins d'habileté, de goût et de succès comme ce fut le cas de l'infortuné Bunin avec son adaptation ratée d'*Alice au Pays des Merveilles.*

C'est alors qu'intervient Trnka. En 1946 il décide d'abandonner le dessin animé et de se consacrer au film de marionnettes. A la tête de son petit groupe de dessinateurs et d'animateurs, il approfondit la technique de ce genre nouveau pour lui et, à la fin de 1947, il achève son premier film de marionnettes de long métrage, *L'Année Tchèque*, composée de six parties indépendantes. Il y évoquait les vieilles coutumes villageoises et les fêtes populaires aux quatre saisons de l'année. En s'efforçant de découvrir les vraies valeurs lyriques cachées dans la vie des gens simples, Trnka fit jaillir la poésie profonde des gens simples. Comme l'a dit Jan Malik, animateur du théâtre de marionnettes tchèque : « Avec *L'Année Tchèque*, Trnka a détruit le préjugé selon lequel les marionnettes ne supportaient pas le « détail », ses poupées aux visages immobiles et stylisées sont significatives même en gros plan et le spectateur est conquis par leurs mimiques et leurs gestes purement mécaniques ».

Le succès de Trnka fut immédiat non seulement auprès des critiques et du public de son pays mais aussi à l'étranger : *L'Année Tchèque* fut primé au Festival de Venise de 1948 et accueilli avec admiration dans les pays les plus divers. Encouragé par cet accueil Trnka acheva en 1946 un autre long métrage d'une importance exceptionnelle : *Le Rossignol de l'Empereur de Chine*, adaptation, en collaboration avec le scénariste Jiri Brdecka, d'un conte célèbre de Hans Christian Andersen. Dans le cadre très décoratif d'un orient féerique se déroule la touchante histoire du petit empereur qui se meurt d'ennui au

milieu du cérémonial figé de sa cour. Dans le N° 4 de cette revue, Jean Quéval justement a chanté les louanges de ce film.

Aussitôt après, Trnka réalisa trois courts-métrages d'un genre tout à fait différent. D'abord *Le Chant de la Prairie*, spirituelle parodie des westerns d'après une idée orginale de Jiri Brdecka, caricature des cow-boys chantants, des « vilains » barbus et des touchantes héroïnes, dénonciation d'un genre désuet et naïf. Le deuxième film, *Le Roman d'une Contrebasse*, était tiré d'un conte de Tchékov et le troisième, *Le Moulin du Diable*, transposait dans le style des films de marionnettes la mystérieuse fantaisie des contes populaires tchèques.

Après ces délassements qui lui servirent à expérimenter de nouveaux thèmes, Trnka s'attaqua avec enthousiasme à son troisième long métrage : *Prince Bayaya*. Dans le N° 8 de cette publication, Chris Marker en a parlé avec une grande compréhension du style et des intentions de Trnka. Il est sans doute le premier à avoir souligné avec autant de précision une caractéristique essentielle de l'œuvre de ce cinéaste : sa fonction « d'ornement », ce qui explique du coup toutes les critiques formulées quant aux « lenteurs » de ses films. Le style quasi-baroque de cet artiste — et Trnka croit profondément à l'imagination — prend, sur l'écran, toutes les caractéristiques d'un art cinématographique authentique.

Après *Prince Bayaya*, Trnka s'est lancé dans de nouvelles expériences sur des courts-métrages. Dans *Le Cirque* il a utilisé des silhouettes découpées, situées et animées devant la caméra sur différents plans constitués par des plaques de verre. Il a perfectionné ainsi la technique employée jadis par Lotte Reininger, en augmentant le mouvement et en utilisant la couleur. Dans un autre film plutôt expérimental, *Le Pêcheur et le Poisson d'Or*, il aborde un genre nouveau : le film raconté. Le commentaire dit par un comédien tchèque très populaire Jan Werich, est illustré par une série de dessins immobiles en couleurs. Enfin un de ses collaborateurs les plus intimes, J. Pojar, réalisa sous la supervision de Trnka qui en dessina costumes et décors, *La Chaumière au Pain d'Epice*, d'après un conte populaire tchèque.

Entouré de son groupe de dix-huit collaborateurs, Trnka a réalisé à l'automne son quatrième long métrage avec marionnettes, *Vieux Contes Tchèques*, d'après Aloïs Jirasek, le maître du roman historique tchèque. Le film sera composé de cinq épisodes qui retraceront dans un climat de fascinante poésie les temps quasi légendaires de l'histoire du pays la plus reculée. Une première partie se passe avant l'arrivée des ancêtres du peuple tchèque dans cette riche région au centre de l'Europe. Puis les nouveaux arrivants dirigés par leur patriarche s'implantent pacifiquement sur ce territoire, domptent les obstacles naturels et prennent les armes pour défendre leur nouvelle patrie. Le film adoptera le même style personnel et la même technique que le reste de l'œuvre de Trnka : figures stylées, fascinantes par l'immobilité de leur expression, poésie des décors. Nous espérons que ce sera son chef-d'œuvre, manifestation du grand talent d'un artiste qui sait puiser son inspiration dans les profondeurs d'une culture nationale. Tous ses films d'ailleurs manifestent en faveur d'un peuple qui a su libérer sa vie culturelle en prenant lui-même en main les moyens de sa création artistique. La nationalisation du cinéma a permis chez nous de donner aux artistes les moyens de créer ce que leur refusait l'industrie privée. Et les films de Trnka illustrent exactement la portée de cette émancipation.

JAROSLAV BROZ

(Voir filmographie de Trnka, page 79).

NOUVELLES DU CINÊMA

FRANCE

● Voici quelques précisions sur la réalisation par Henri Decoin de l'œuvre de Stendhal, « Le Coffre et le Revenant ». Le film comprendra quatre versions : française, anglaise, espagnole et italienne. La version française est adaptée par Claude Vermorel. Alida Valli, Pedro Armendariz, Gérard Landry et Françoise Arnoul seront des vedettes. Début de tournage : milieu de juin.

● Le prochain film d'André Cayatte serait *Pour le Meilleur et pour le Pire* (titre provisoire), d'après un scénario de Charles Spaak et aurait pour sujet de divorce.

● Jacques Becker aurait l'intention de réaliser au mois de juillet une comédie de situation dont le scénario est d'Henri Troyat. Elvire Popesco en serait l'interprète principale.

● Deux nouveaux projets pour Yves Allégret. En premier lieu, *Typhus*, un scénario original de Jean-Paul Sartre. C'est l'histoire d'un médecin colonial déçu et qui revient à la vie grâce à une respectueuse. Le film se tournerait au Maroc et aurait Pierre Brasseur pour vedette. Ensuite, une co-production franco-brésilienne, la vie de Santos-Dumont. La partie française serait réalisée en France par Yves Allégret et la partie brésilienne au Brésil par Cavalcanti.

● Cet été, Jean Aurel va tourner son premier long métrage, *Le Courrier du Cœur* : c'est un film d'amour inspiré des confidences amoureuses des jeunes de notre temps.

● Après *Adorables Créatures*, Christian-Jaque réaliserait *Le Corsaire* avec Pedro Armendariz et Martine Carol.

● On parle de tirer un film de « Sang et Lumière » de Joseph Peyré.



Marcello Pagliero a terminé *La Putain Respectueuse*. Le film est maintenant au montage. On reconnaît sur notre document de gauche à droite : Yvan Desny, Barbara Laage et la découverte de Pagliero, Walter Bryant.

● Jacques Dopagne a écrit deux scénarios qui vont être portés bientôt à l'écran. L'un, une histoire de trafiquants de drogue, se déroule dans le milieu peu connu des pilotes de la Seine. L'autre est une histoire d'amour.

● Une firme américaine a acheté à Sacha Guitry les droits de reproduction du *Roman d'un Tricheur.* Toutes les copies existantes du film seront détruites, à l'exception de deux qui seront conservées par la cinémathèque.

● Carlo Rim tournera en septembre un film avec Bernard Blier, Toto et Alec Guiness.

● Pour la première fois en France, une salle d'exclusivité des Champs-Elysées va bientôt présenter une série de films en relief. Le programme comprendra plusieurs dessins animés et courts-métrages, en particulier deux dessins de Norman Mac Laren et un documentaire anglais intitulé *Royal River.*

ANGLETERRE

● Antony Pelissier réalise *Tonight at* 8.30 de Noel Coward, avec Kay Walsh, Valerie Hobson et Stanley Holloway.

● Carol Reed tournerait prochainement un film tiré d'un roman de Georges Simenon dont le titre n'est pas encore divulgué.

● « The Beggar's Opera » de John Gay serait le nouveau film de Laurence Olivier. Laurence Olivier aurait l'intention de réaliser ce film dans le style de son *Henry V.* Pour la première fois, on verra le célèbre acteur chanter à l'écran.

● Après *Mandy* qu'il va terminer sous peu, Alexander Mackendrick se rendra sur la Côte d'Azur pour y tourner *The Love Lotery,* une satire de la vie des stars.

ESPAGNE

● Sur 196 films présentés en Espagne durant 1951, 96 étaient espagnols, 64 américains, 16 français, 14 mexicains, 10 anglais, 5 argentins, 4 italiens, 2 allemands, 1 suédois. Le fait à souligner est la nette diminution des productions américaines.

● Hugo Fregonese va tourner dans les studios madrilènes « Les Nuits du Décameron », d'après la célèbre nouvelle de Boccacce, avec Joan Fontaine, Louis Jourdan et Peter Ustinov.

SUEDE

● L'Académie suédoise du Film vient de décerner ses distinctions annuelles. Goran Strindberg a reçu une plaquette pour sa photographie de *Froken Julie.* (Il a récemment photographié en Gevacolor *L'Oiseau de Feu* de Hasse Eckman). Une autre plaquette a été attribuée à l'actrice Inga Tidblad pour son interprétation de *Divorcée.* Le nombre des récompenses étant limité à trois, il n'a pas été possible à l'Académie du Film d'honorer les créations d'Anita Björk (*Froken Julie*) et Maj-Britt Nilson (*Jeux d'été*) qui toutes deux méritaient également une distinction, Alf Sjöberg (*Froken Julie*) et, Ingmar Bergman (*Jeux d'été*) ayant déjà été récompensés précédemment n'ont pu recevoir aucune distinction cette année.

● Ingmar Bergman viendra tourner à Paris les extérieurs de son film *Les Femmes Attendent,* dont les vedettes sont Maj-Britt Nilsson, Anita Björk, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand et Jarl Kulle. *Les Femmes Attendent* est un film à sketches dont le scénario a été écrit par Ingmar Bergman lui-même.

JAPON

● Voici selon la revue cinématographique KINEMA JUMPO les dix meilleurs films étrangers projetés à Tokio en 1951. On remarquera à la troisième place *How Green Was my Valley* (*Qu'elle était verte ma vallée*) que les Japonais n'ont pas eu l'occasion de voir avant l'année dernière. 1 : *All About Eve,* 2 : *Sunset Boulevard,* 3 : *How Green Was my Valley,* 4 : *Orphée,* 5 : *Odd Man Out,* 6 : *La Beauté du Diable,* 7 : *Bambi,* 8 : *Quatiro Passi Fra la Nuvole,* 9 : *The Champion,* 10 : *Black Narcissus.*

INDES

● A Bombay, le ministre du cinéma soviétique, Mr. Semenov, étudie les possibilités de faire une série de co-productions russo-indiennes.

ARGENTINE

● « Thais » d'Anatole France est porté à l'écran par Luis César Amado avec Maria Felix pour vedette.

ITALIE

● Une nouvelle preuve de vitalité du cinéma italien : la fréquentation des salles s'accroît régulièrement d'année en année selon la proportion de 1/10e par an. Chiffres des recettes : 1949, 53 millions de lires; 1950, 63 millions de lires; 1951, 72 millions de lires (chiffres provisoires).

● Vittorio de Sica aurait signé un contrat avec un producteur américain pour tourner bientôt *Rain in Chicago*, d'après un scénario de Ben Hecht. Cependant, Vittorio de Sica n'a pas déclaré renoncer à *Italia Mia*, film qu'il prépare depuis longtemps avec son scénariste habituel, Cesare Zavattini.

● Renato Castellani a confié à Leonor Fini le soin de dessiner décors et costumes de son *Roméo et Juliette*.

● Alessandro Blasetti prépare *La Flamme*, avec Amédeo Nazzari.

● Il était prévu, on se souvient, que, une fois *Sam Revient* terminé, Georges Wilhem Pabst devait commencer aussitôt *La Voix du Silence* (*ex-Trois Jours ne Suffisent pas*). Le film, dont on sait que l'action se déroule dans un institut religieux pendant une retraite, a vu sa réalisation retardée. *La Voix du Silence* deviendrait maintenant une co-production franco-italienne. Pour la première fois, Jean Marais, Frank Villard et Daniel Gélin seraient réunis dans la version française, tandis que pour la version italienne seul Aldo Fabrizi est engagé pour le moment.

● Augusto Genina serait sur le point de donner le premier tour de manivelle *Scala B Interno 5*. Le film se déroule dans un pensionnat de jeunes filles.

● Luciano Emmer serait en pourparlers pour réaliser une co-production franco-italienne qui aurait pour titre *Les Gueules Noires*. Actuellement, on ne possède encore aucun détail sur le scénario.

● Le prochain film d'Aldo Vergano sera un « remake » du roman de Tolstoï, *Le Cadavre Vivant*, avec Giulio Donnini. La première version date de 1929, elle avait été réalisée par Fedor Ozep et interprétée par Poudovkine.

● Cinq réalisateurs vont tourner chacun un sketch d'un film en cinq épisodes écrit par Cesare Zavattini. Chacun des épisodes évoque la vie d'une actrice. De Santis tournera avec Isa Miranda, Rossellini avec Ingrid Bergman, Visconti avec Anna Magnani, Franciolini avec Alida Valli. Le cinquième metteur en scène n'est pas encore désigné et le titre du film non encore fixé.

● Dans *Le Carosse d'Or*, le tenor américain Michael Tor est remplacé par Duncan Lamont.

● Anatole Litvak est arrivé à Rome pour commencer la préparation de son nouveau film *Incident International*, avec James Mason et Hildegarde Kneff. Le film sera tourné également en France et en Angleterre. Après, il réalisera *The Steeper Cliff*, une histoire qui se déroule en Allemagne occupée, avec Oskar Werner.

● George Cukor dont le dernier film est *The Marrying Kind* avec Judy Holliday, d'après un scénario de Garson Kanin et Ruth Gordon, est en pourparlers avec des producteurs italiens pour porter à l'écran « Ma Cousine Rachel », le dernier roman de Daphné Du Maurier.

● Sous le patronage de L'Institut de Défense Sociale, Jules Dassin et Sergio Amidei préparent un film sur les conditions actuelles du système pénal en Italie.

● Le nouveau projet de Carmine Gallone : *Babylone*, une grandiose reconstitution historique en technicolor.

● Alberto Lattuada est en train de préparer deux films ensemble : *Tabac*, dont l'histoire se passe dans le milieu des travailleurs de l'Italie du Sud, et une adaptation de « La Romaine » d'Alberto Moravia.

● Pierre Bost et Roland Laudenbach ont écrit un scénario qui sera mis en scène par un réalisateur italien dont le nom n'a pas encore été rendu public. Pierre Fresnay, Aldo Fabrizi, Fernando Fernan-Gomez, Paolo Panelli et Umberto Spadaro en seraient les interprètes.

PEROU

● Aux habitants de Lima qui ont déjà vu *Algiers* (1938), on vient de présenter *Pépé le Moko* (1937)... avec 15 ans de retard. Le film de Duvivier a reçu un très mauvais accueil et la critique n'a pas hésité à écrire « qu'il était honteux qu'un réalisateur comme Duvivier ait osé filmer une deuxième fois un si beau film ».

YOUGOSLAVIE

● Les dix films suivants viennent d'être importés en Yougoslavie : *Tous les Chemins Mènent à Rome*, *Les Amants de Vérone*, *Retour à la Vie*,

Les Casse-Pieds, Panique, Pas de Vacances pour le Bon Dieu, Quai des Orfèvres, L'Idole, Le Diable au Corps, La Cage aux Rossignols.

ETATS-UNIS

● Fred Zinneman vient de tourner *The Cyclists'Raid.* Il va prochainement commencer *The Member of the Wedding,* d'après un roman de Carson Mac Cullers. Il a choisi Ethel Waters, Julie Harris, Brandon De Wilde pour interprètes.

● Edward Dmytryk serait sur le point de réaliser *The Dirty Dozen,* d'après un scénario de Harry Brown.

● Cecil B. De Mille aurait envie de tourner *Queen of Queens.*

● Montgomery Clift a été choisi par Alfred Hitchcock pour être l'interprète principal de son nouveau film *I Confess,* d'après un roman de Paul Anthelm. Le premier tour de manivelle va être donné incessamment.

● Un vieux projet qui revient à la vie : Louis de Rochemont (*La Marche du Temps, Lost Boundaries*) serait sur le point de filmer une vie de Luther. Ce serait Mel Ferrer qui incarnerait Luther.

● C'est Antoni Clavé qui a brossé les décors du *Hans Andersen,* tourné actuellement à Hollywood, avec Danny Kaye, Farley Granger et la danseuse française Renée Jeanmaire.

● L'étoile de ballet Tamara Toumanova vient de partir à Hollywood avec le danseur Serge Perrault pour y interpréter une vie de la Pavlova. Le réalisateur désigné serait Jean Negulesco. Toutefois, Negulesco n'a pas encore confirmé son accord et il se pourrait que le film fût confié à un autre metteur en scène.

Billy Wilder, de passage à Paris, nous a annoncé son intention de commencer à tourner en octobre un film en Europe. Il s'est refusé à en dévoiler le sujet. On sait pourtant que certaines scènes seront tournées à Venise et que Yul Brinner — acteur très connu de la télévision américaine — a été engagé pour tenir un des rôles principaux.

● Après *Mississipi Woman* de Tennessee Williams, Elia Kazan tournera *The Man On The Tightrope (L'homme sur la Corde raide* d'après « International Incident » de Neil Patterson.

● Un Américain, Alexander Markey, aurait découvert un nouveau procédé de couleurs : le Telecolor. Ce procédé présenterait l'avantage d'être techniquement aussi simple que les prises de vues en noir et blanc. Alexander Markey compte expérimenter son procédé aux Indes.

● C'est Charles Laughton qui sera le partenaire de Rita Hayworth dans *Salomé* de William Dieterlé. Il incarnera Hérode.

● Mark Robson réalisera *Return To Paradise* dans les mers du Sud avec Gary Cooper.

● On annonce d'Hollywood la préparation d'un film sur la vie privée d'Hélène de Troie, qui ne serait pas l'œuvre de Cécil B. De Mille.

MEXIQUE

● L'Association des Critiques de Cinéma de Mexico a décerné à *Justice est Faite* le titre de meilleur film de l'année 1951, devant plusieurs films dont *A Place in the Sun.*

● A Mexico, le film de Duvivier *Sous le Ciel de Paris,* présenté en exclusivité au Prado depuis le début d'Avril, remporte un succès exceptionnel, qui bat toutes les recettes précédentes des films français (*Manon, Dédée d'Anvers, La Ronde, Justice est Faite*) et de la plupart des films américains.

● Emilio Fernandez vient de terminer sa première comédie, *Acapulco,* avec Elsa Aguirre et Armando Calvo.

ECOSSE

● Cette année, le Festival d'Edimbourg aura lieu du 17 août au 7 septembre. Comme d'habitude, l'organisation est assurée en partie par le British Film Institute. Basil Wright, Roger Manvell, John Grierson, et John Maddison présideront cette manifestation.

BRESIL

● Le deuxième festival du court-sujet, consacré cette année aux films sur l'Art, s'est ouvert le 15 mai à Rio. (Le précédent avait eu lieu à Sao Paulo). Films français présentés : *A la Mémoire d'un Héros* et *Méphisto Valse,* dansés par Ludmilla Tchérina.

U.R.S.S.

● Les Prix Staline pour 1951 viennent d'être attribués à *Tarass Scevenko* et *Le Chevalier à l'Etoile d'Or* devant *Les Mineurs du Donetz* et *Jour de Paix.* Tous ces films sont en couleurs suivant le procédé Sovcolor.



Une scène de travail de *L'Art chez les Peintres paysagistes.*

BELGIQUE

● Le cinéma d'Essai de Bruxelles change de local à l'imitation de celui de Paris. Du « Stuart », il est passé à « L'Arenberg ». Ses animateurs ont institué des « Midis du Cinéma » réservés à un public plus averti. Ces séances sont d'un caractère expérimental. La dernière a eu pour objet de montrer un film (en l'occurence un documentaire belge de Lucien Deroisy) à ses différents stades de fabrication. Après avoir présenté quelques mètres de négatif, les organisateurs projetèrent un positif muet composé de séquences et plans mis bout à bout dans l'ordre chronologique de tournage. Puis ils firent entendre deux disques de musique tels qu'on les trouve dans le commerce et que l'auteur avait choisis comme fond sonore. Enfin, ce fut le tour de la copie standard, avec en marge de l'écran projection de l'image de la piste sonore. Cette pertinente leçon de choses fut fort appréciée du public.

● Devant le Canada et la Suisse, la Belgique se classe en tête des pays importateurs de films français. En 1948 : 145 films français ont été importés en Belgique, en 1949 : 110, en 1950 : 140, en 1951 : 146.

● La Deuxième Semaine internationale du Film touristique organisée par le Comité belge du CIDALC et le Commissariat au Tourisme a décerné ses récompenses à *Un peu de Bourgogne* (France, réalisation de Pierre Neurisse) ; *Aar* (Suisse) ; *Homme des Oasis* (Maroc, réalisation de Georges Régnier) ; *Vézelay* (France, réalisation de Pierre Zimmer) ; *Couleur du Temps* (Belgique, réalisation de Lucien Deroisy) ; *Vendemmia* (Italie, réalisation de Guido Manera) ; *Films of the Nations* (série de six films américains réalisés par M. T. Groen) ; *Royal Scotland* (Grande-Bretagne ; Crown Film Unit). Cinquante et un films émanant de seize pays avaient été présentés. Beaucoup ne sortaient pas de la moyenne.

● Henri Storck réalise actuellement en technicolor un documentaire intitulé *L'art chez les Peintres paysagistes,* à partir des primitifs flamands jusqu'aux impressionistes. Ce film est financé par les services culturels des pays signataires du Traité de Bruxelles. Henri Storck a tourné en Angleterre (Museum National Gallery, Tate Gallery, Wallace Collection), aux Pays-Bas (Rijksmuseum d'Amsterdam et Mauritshuis de La Haye), en Belgique (Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et Musée communal de Gand), en France (Musée du Jeu de Paume, Musée du Louvre, Petit-Palais). Le scénario a été écrit par Jean Cassou, la musique sera probablement confiée à Georges Auric, les images sont de Cyril Knowles.

ALLEMAGNE

● Deux cinéastes allemands d'avant-guerre reviennent au premier plan de l'actualité : Gustav Froehlich et Veit Harlan. Gustav Froehlich vient de réaliser *Torreani*, un film sur la vie du cirque, dans lequel il tient le rôle d'un écuyer. Veit Harlan a tourné *Hanna Hamon*, avec Kristina Söderbaum.

● Wolfgang Liebeneiner met en scène une satire de l'administration, *Der Blaue Stern des Südens*.

TCHECOSLOVAQUIE

● Le VIIe Festival du Film Tchécoslovaque aura lieu au mois de juillet en Bohême occidentale, à Karlovy Vary et Marianské Lazné.

● Karel Stekly qui reçut en 1947 le grand prix de la Biennale de Venise pour *Sirena* vient de terminer *Anna la Prolétaire*, d'après le roman d'Ivan Olbracht.

● La Délégation du Film d'Etat Tchécoslovaque et Unifrancefilm ont oragnisé à Paris les Journées du Cinéma Tchécoslovaque. A cette occasion producteurs français et tchèques établirent des contacts qui devraient porter leurs fruits dans l'avenir. En particulier, ils ont tenté de construire un système d'intégrale réciprocité dans l'achat de films par les deux pays. Il est toutefois probable que ce système sera long à mettre au point et il ne faut pas attendre de sitôt les résultats concrets de ces journées d'étude.

Plusieurs présentations de films tchécoslovaques récents accompagnèrent ces discussions. Les plus remarqués furent *Mikolas Ales* de Vaclav Krska, biographie d'un grand peintre national tchèque, *Le Boulanger de l'Empereur* de Martin Fric, nouvelle version en couleurs de la légende du Golem, *Les Ténèbres* de Karel Stekly (en couleurs), *Le Messager de l'Aube* de Vaclav Krska, *Le Chapeau Miraculeux* d'Alfred Radock, ainsi que plusieurs documentaires (*Les Monuments de la Victoire, Kysuca*), films scientifiques (*La Plante et la Lumière, Parmi les Roseaux, Le Polarographe*), films de marionnettes (*Prince Bayaya, Le Chant de la Prairie, Le Roi Lavra, Le Cirque*), et dessins animés (*Qui est le plus puissant, Conte sur les Arbres et le Vent, Le Petit Chien et le Petit Chat*).

Le Port de Zonguldak

L'un des films les plus surprenants qui furent présentés par Jean Painlevé au dernier Congrès de Cinéma Scientifique de Paris, est *Le Port de Zonguldak*.

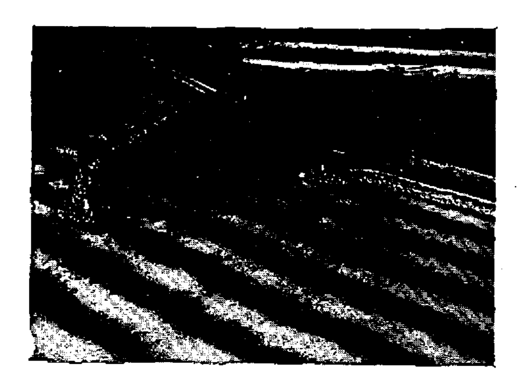
C'est la relation filmée, sur modèle réduit en bassin et en canal à parois de verre, d'une étude expérimentale des travaux d'agrandissement et de modernisation du port de Zonguldak, Turquie d'Asie, rive sud de la Mer Noire.

Ces travaux, financés par l'aide Marshall, vont accroître considérablement l'importance et l'activité de ce petit port, qui doit exporter le charbon des mines d'Eregli.

Le projet d'aménagement avait été établi par l'importante Entreprise hollandaise de Construction de Ports à Amsterdam. Il comporte de nouveaux bassins, des terre-pleins et des digues de protection. Mais l'entreprise hollandaise a voulu soumettre ses projets à des études expérimentales, qui ont été confiées aux laboratoires d'hydraulique des établissements Neyrpic de Grenoble.

Ces contrôles, qui ont été effectués en présence des ingénieurs turcs et d'une mission de spécialistes anglais et américains, ont mis en évidence un certain nombre d'imperfections ou d'insuffisances, en permettant en même temps de préciser et d'éprouver les solutions efficaces. Les améliorations ainsi apportées au projet primitif sont décisives pour l'efficacité du tracé, sa solidité et sa durée.

Les conditions de la réalité ont été minutieusement reproduites dans le stand d'études : direction et puissance des vents dominants aux diverses heures du jour et variations saisonnières ; hauteur et agitation des marées aux installations de l'avant-port et dans les bassins, etc... Un film a enregistré ces études; il a été réalisé par Yves Le Blevenec, ingénieur-cinéaste au Laboratoire dauphinois d'Hydraulique



Une image particulièrement explicative des expériences représentées dans le film. On distingue très nettement les maquettes des jetées et les remous imprimés à l'eau.

(800 mètres en 35 mm; versions française et anglaise).

Tous les détails des installations et des aménagements du Laboratoire apparaissent; bassins et canal d'étude vitré, batteries de projecteurs, dispositifs de prises de vues, aspect en réduction du site original : la baie, le petit port, ses bassins et ses quais, l'avant-port avec sa digue, auxquels venaient s'ajouter les constructions prévues dont les formes, progressivement mieux adaptées, variaient selon les phrases successives de l'étude expérimentale.

Ces recherches ont été conduites sur plusieurs « modèles réduits » : d'abord une réduction au 1/100ᵉ du port et de la baie de Zonguldak ; une autre série d'épreuves a été menée sur des modèles partiels au 1/40ᵉ et au 1/75ᵉ, pour préciser le détail d'exécution des ouvrages avancés et notamment des deux brise-lames de protection.

On voit sur le film les lames qui, du lointain et soulevées par le vent, viennent déferler sur les brise-lames, les digues, l'entrée du port et battre les quais au fond des bassins.

On peut constater *de visu* la fragilité — ou la stabilité — des enrochements des blocs jetés à la base des digues et des murs, modifier la forme de ces blocs et leur poids, étudier les meilleurs tracés et les profils des digues et brise-lames sous les coups des vagues ou la pression des courants.

Ces blocs représentés par des cailloux taillés et pesés *à l'échelle*, cèdent à la poussée ou à la succion de l'eau qui avance ou se retire; ils se déchaussent et roulent vers le large... ou bien subissent sans broncher l'inlassable attaque...

Tour à tour, l'épreuve est réalisée avec les vents des quatre points cardinaux. Le degré de ralenti était gradué selon les moments successifs de l'expérience : 200 images-seconde pour les plans de tempête ; 150 im.-sec. pour les vues en canal vitré à l'échelle de 1/40ᵉ; 120 im.-sec. pour certaines vues d'ensemble.

Ces vitesses étaient d'ailleurs calculées avec précision, et déterminées par l'échelle des temps (laquelle est elle-même la racine carrée de l'échelle du modèle réduit) et par la distance de l'observateur.

●

Dans ce laboratoire qui, pour le cinéma, est sans doute quelque peu improvisé, on devine que l'opérateur doit à chaque instant donner la mesure de son ingéniosité... On observe dans le film la grande mobilité de la camera, très utile pour montrer le phénomène sous tous les angles et pour donner du relief et de l'animation ; ainsi le film offre au profane, peu sensible sans doute à ces techniques d'ingénieurs hydrauliciens, un véritable « spectacle » varié, attrayant, dynamique et assez exceptionnel...

Mais, dans les conditions de l'expérience, ces travellings et ces panoramiques doivent être exécutés, à la prise de vues, huit fois plus rapidement qu'ils n'apparaîtront à la projection que doit accomplir M. Le Blevenec. Déjà il entrevoit que, pour certains de ces films techniques, la prise de vue stéréoscopique donnera seule une véritable satisfaction; et c'est probablement, nous dit-ils, dans le cinéma scientifique que le relief trouvera ses premiers adeptes.

Le film, très bien réalisé, est complété par des schémas, des croquis, des graphiques.

De cette constante transposition des forces et des éléments naturels il émane « un esprit de poésie » entraînant ; et en même temps la clarté et la précision de l'exposé engendrent cette sensation « d'élégance » si satisfaisante et que connaissent bien les mathématiciens.

PIERRE MICHAUT

LES FILMS



René Clément, *Jeux Interdits* : Georges Poujouly et Brigitte Fossey.

LE JEU DE GRACE DES PETITS ANGES

JEUX INTERDITS, film de René Clément. *Scénario :* François Boyer. *Adaptation :* Jean Aurenche, Pierre Bost, René Clément. *Dialogues :* Jean Aurenche, Pierre Bost. *Images :* Robert Julliard. *Décors :* Paul Bertrand. *Interprétation :* Brigitte Fossey (Paulette 5 ans), Georges Poujouly (Michel Dollé 11 ans), Lucien Hubert (le père Dollé), Suzanne Courtal (la mère Dollé), Jacques Marin (Georges Dollé), Laurence Badie (Berthe Dollé), André Wasley (le père Gouard), Amédée (Francis Gouard), Denise Perronne (Jeanne Gouard), Louis Saintève (le curé). *Production :* Silver Films, 1951. *Distribution :* Les Films Corona.

Toute la presse a parlé de l'invraisemblable scandale qu'est la non-sélection de *Jeux Interdits* pour le Festival de Cannes 1952.

René Clément, je crois, n'attribue pas grande importance à ceci. Je l'imiterai donc ; *Jeux Interdits* se fut-il révélé un mauvais film que ses actuels détracteurs se fussent déclaré les plus bienveillants des amis de René Clément. *Jeux Interdits* est l'œuvre la plus achevée de René Clément ; elle devait donc cristalliser les hostilités diffuses. Inutile d'épiloguer.

Je n'ai vu aucun des courts-métrages qui permirent à Clément d'apprendre son métier. Je n'en sais même pas tous les titres ; je sais seulement que pendant de longues années l'ancien élève des Beaux-Arts, Clément, tout à la fois opérateur, réalisateur et monteur d'une bonne dizaine au moins de petits films

préparait cette foudroyante ascension qui caractérise sa carrière, et, comme on affûte ses armes, se donnait cette maîtrise technique qui est sa signature même.

De *Bataille du Rail* au *Château de Verre*, il me semble que l'œuvre de Clément progresse dans la recherche d'une efficacité du langage, en somme, qu'elle est une série d'*exercices*, au sens que Valéry donnait à ce mot. Le hangar de café des *Maudits*, l'arrivée de Gabin dans la cauchemar-city d'*Au Delà des Grilles* attestent à coup sûr, comme la fusillade des cheminots dans *Bataille du Rail* un sens de la grandeur, un goût de la tension tragique, et je ne veux pas ramener ces films à de simples recherches formelles. On sent, dans la petite société close du sous-marin, dans les rapports de Gabin et de la petite fille, dans les variations sur les pointes d'épingles de l'amour courtois qu'est *Le Château de Verre* une prédilection particulière pour la subtilité, pour la nuance infinitésimale, telle qu'il faut exclure l'idée d'une pure gratuité technique. Aussi bien n'est-ce pas cela que je voulais dire.

•

Je crois que dans *Jeux Interdits* apparaît, en pleine lumière, le souci majeur de René Clément : l'efficacité, la pleine charge de violence dans chaque image dans une intention bien précise d'atteindre un effet, de déclencher une réaction de marquer un point, de faire faire un pas en avant au spectateur. La perfection formelle de chaque image, la recherche, le souci de la mise en forme peuvent distraire l'attention de qui analyse ces films ; on ne doit pourtant pas s'y tromper ; une discipline de fer existe sous cette apparente gratuité.

Le scénario de *Jeux Interdits* est tiré d'un roman de François Boyer, dont le thème était passionnant, et le traitement littéraire fort en-dessous du thème. Le sujet est voisin de celui des quelques livres-clefs de la littérature enfantine, « Alice », « Un Cyclone à la Jamaïque », ou « The Turn of the Screw ». Je ne pense pas desservir Boyer en ne mettant que le thème, ou le contenu en comparaison. C'est de ce contenu que Clément, Aurenche et Bost ont tiré une construction dramatique, dont René Clément a fait un des seuls films d'enfants que je connaisse qui ne soit pas une manifestation d'infantilisme de la part de ses auteurs.

Le contenu secret des quelques ouvrages cités, et qui est aussi celui du film, est que les enfants ne sont pas des adultes petits. Les charmants bambins d'*Emile et les Détectives*, ou autres films ou livres de cette délicieuse et bêtifiante conception optimiste de l'âme enfantine, sont l'image que quelques adultes munis d'une bonne conscience à toute épreuve se font de leur propre enfance. Je doute si de se trouver si beaux quand ils étaient petits est, ou non, un moyen de se trouver moins laids, devenus grands. Bref, le monde totalement clos, et insaisissable, de l'enfance, marqué par l'agressivité et la création continue d'armes de défense, échappe presque complémentement à la littérature, et naturellement au cinéma, jusqu'à *Jeux Interdits*. Il semble qu'une vision un peu audacieuse et lucide des âges mentaux qui précèdent l'âge adulte ait fait la part du lion à l'adolescence, pour laquelle du « Cahier Gris » aux « Faux Monnayeurs », de *Mädchen in Uniform* aux *Olvidados*, les œuvres littéraires ou cinématographiques de première grandeur ne manquent pas.

Dans « Alice », ou « Un Cyclone », les enfants ont une logique, une morale, et une table de valeurs parfaitement autonomes, et qui, en grandissant au même rythme que les enfants ne deviendront pas la logique, la morale, ou la table des valeurs des adultes de leur société. Ils ont une méthode à eux, non seulement pour interpréter le monde extérieur, mais pour agir sur lui ; ce n'est pas à moi de décider si l'un précède l'autre, et lequel. L'importance capitale de *Jeux Interdits* est d'exprimer dans le langage du cinéma cette conception du monde de l'enfance.

Le sujet même de *Jeux Interdits* est la découverte des rites funéraires par deux enfants et la fabrication d'un nouveau rituel, à leur usage. L'étonnante astuce du sujet est de n'avoir pas deux enfants abstraits, citoyens d'une république de l'enfance-en-soi, mais deux enfants *mis en situation*, liés à un contexte politique, social, et moral parfaitement déterminé, et au fond, exprimant puissamment dans ce qu'on appelle leurs *jeux* les contradictions et les mystifications de ce contexte. Ainsi, il ne s'agit même plus de l'enfance seule, mais en vertu de la loi

d'exemplarité, de ce qu'un monde fait de ses enfants. Au-delà du monde de l'enfance, le film vaut encore par la lumière brutale qu'il jette sur le monde des adultes. Les gens qui ont trouvé morbide le jeu de Michel et de Paulette avec la mort, ont du même coup prouvé qu'ils ne trouvaient pas morbide leur propre jeu avec la guerre, et la mort. Que Michel bombarde en piqué un scarabé ne démontre pas la cruauté de René Clément mais l'aveuglement de ceux qui consentent à l'existence des bombardements en piqué, ou éventuellement, les justifient. Il y a bien longtemps qu'on n'a vu un film français aussi courageux dans l'attaque contre le confort moral de ceux qui acceptent ce monde tel qu'il est.

Il n'y a pas à s'y tromper : les images de l'exode de 1940, comme le cirque de la paysannerie aux prises avec des événements qui la dépassent, ne sont pas quelque savant contrepoint de l'histoire enfantine, mais partie intégrante, *clef*, de cette histoire même. Ainsi la construction dramatique du film, expliquant et justifiant le jeu de la mort par le comportement des adultes devant la vie, sort du domaine de l'habileté, des règles du fameux scénario « bien goupillé », et prend la forme d'une démonstration rigoureuse. Le film terminé, ma première impression, dominant toutes les autres, était celle d'une clarté et d'une rigueur dont je trouvais peu d'autres exemples.

Je n'ai jamais rien compris aux querelles scholastiques sur le fond et la forme ; le mot « formalisme » me paraît singulièrement vide de sens ; et par « académisme », j'ai bien peur d'entendre un jugement sur le conformisme du contenu. C'est assez dire à quel point *Jeux Interdits* dans le mariage indissoluble de l'audace du contenu et de la perfection formelle me paraît un exemple précieux. Je crois volontiers que pour ne rien dire, il y a mille façons. La rigueur de la construction théorique ou idéologique de *Jeux Interdits* devait donc nécessairement engendrer une rigueur semblable dans la composition. La seconde impression, aussi forte que la première est donc celle d'une exécution technique égale à l'audace du sujet, en fait, inséparable.

Le meilleur dialogue d'Aurenche et Bost, une direction d'acteurs comme on en voit peu, des acteurs — enfants eux-mêmes dont la souplesse, la variété, et, en somme, le métier, confondent, ne doivent pas faire oublier le meilleur : le style. On retiendra les noms de Brigitte Fossey, vamp et charmeuse pin-up de cinq ans, et de Georges Poujouly, un dur et habile bandit de onze ans. Mais enfin, laissons à un musée du spectacle les crânes de ces Shirley Temple enfants. L'important ici, l'enjeu de la partie, c'est le film-œuvre contre l'objet film.

Ainsi peut-on peut-être mieux saisir ce qu'est le style, au cinéma. Par exemple, absolument pas l'emploi de recettes de fabrication, profondeur éventuelle du champ, plans longs, mouvements de la caméra, ou montage rapide; et surtout pas l'emploi de ces recettes *hors de situation*. Une sorte de péché originel, Vicky Baum, ou des exigences de producteurs italiens, avait pu faire croire à certains que l'essentiel, le meilleur du *Château de Verre* ou d'*Au Delà des Grilles* était la perfection de la mise en forme. J'ai clairement l'impression, à la lumière de *Jeux Interdits* que le style de Clément peut se définir, presque paradoxalement comme une absolue *soumission* des moyens techniques aux effets dramatiques, ou mieux, à la nécessité d'une démonstration.

On sait depuis longtemps que le cinéma est un art de la preuve, de l'effet ; un art « intellectuel » si on veut. L'auteur de film crée de toutes pièces une nouvelle expérience sensible du spectateur ; il est à la source d'une nouvelle connaissance du monde extérieur ; en somme il est dieu. Mais il peut, à son gré, donner ou non une signification au nouveau monde qu'il a crée ; *il peut aussi* lui donner une valeur de choc, qui secoue le spectateur, et l'arrache à son fauteuil, à sa vie, et à son âge, comme l'agon des tragédies grecques.

A mon sens, c'est cette valeur de choc que recherche René Clément, et qui fait, l'importance de *Jeux Interdits*. Je ne dis pas qu'il est le seul à la chercher. Robert Wise dans *The Set Up*, John Huston dans *Asphalt Jungle* ou *The Treasure of Sierra Madre*, pour ne citer que des films très récents, sont également soucieux d'inscrire une violence interne, une méchanceté, une efficacité, dans chaque image. John Huston, visiblement, boxe ses films, amène des séquences comme des coups, et choisit les endroits où il frappe : un coup au plexus, un coup au foie, un coup sur la tête, et ainsi de suite, car j'en passe, surtout côté

sexualité. La rigueur d'épure des films de Clément, qui est précisément le contraire de la sécheresse, est peut-être plus près de l'escrime, pour rester dans les comparaisons. Elle participe de la même conception d'un cinéma efficace.

Cela ne s'est jamais aussi bien vu que dans *Jeux Interdits*, où le registre des effets va du franc burlesque — l'huile de foie du morue, la bagarre dans le cimetière, la confession — au tragique, en passant par la dérision, la terreur, l'horreur ou la tendresse. Ce n'est pas un mélange des genres, une confusion du tragique et du burlesque, du drame et de la farce, mais l'emploi judicieux de tout un arsenal ; on est cerné, atteint de tous les côtés, et finalement, car c'est là le but, *convaincu.*

Je considère toujours avec suspicion l'attendrissement des adultes devant les berceaux, langes, bouillies, poupées mécaniques, soldats de plomb, ou autres jeux du monde fermé des enfants. Ces bons petits anges vivent sans mesure commune avec les excuses, décors et morales de notre monde. Ils en traduisent avec férocité la réalité que nous masquons généralement. Quand on parle de petit ange, c'est qu'on a l'intention de trouver que les choses ne vont pas si mal dans le monde supérieur. On fait beaucoup de bruit autour d'un film anglais conventionnel et réformiste, nommé *The Magnet,* et d'ailleurs plein de détails charmants. On en sort tellement rassuré. On le serait moins si le film avait pour titre : *Jeux Tolérés.* Et on comprendrait mieux la nouveauté étonnante du film de René Clément.

PIERRE KAST

L'ENFER DÉVALUÉ

LES SEPT PECHES CAPITAUX. L'ENVIE de ROBERTO ROSSELLINI, *Scénario, dialogues :* Roberto Rossellini d'après « La Chatte » de Colette. *Images :* Enzo Serafin. *Décors :* Ugo Bloettler. *Interprétation :* Andrée Debar (Camille), Orfeo Tamburi (Orfeo). LA LUXURE d'YVES ALLEGRET. *Scénario* : Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « Le plus bel amour de Don Juan ». *Images* : Roger Hubert. *Décors* : Alex Trauner. *Interprétation :* Viviane Romance (Mme Blanc), Frank Villard (Ravila), Francette Vernillat (Chantal). L'AVARICE ET LA COLERE d'EDUARDO DE FILIPPO. *Scénario, dialogues:* Charles Spaak d'après la nouvelle d'Hervé Bazin, « Acte de probité ». *Images :* Enzo Serafin. *Décors :* Ugo Bloettler. *Musique :* Yves Baudrier. *Interprétation :* Isa Miranda (Elisa), Eduardo De Filippo (Eduardo Germim), Paolo Stoppa (M. Alvaro). LA PARESSE de Jean Dréville. *Scénario original, dialogues* : Carlo Rim. *Images* : André Thomas. *Décors* : Georges Wakewitch. *Interprétation* : Noël-Noël (Saint Pierre), Jacqueline Plessis (la Paresse). LA GOURMANDISE de CARLO RIM. *Scénario original, dialogues* : Carlo Rim. *Images* : André Thomas. *Décors* : Auguste Capelier. *Musique* : Yves Baudrier. *Interprétation* : Henri Vidal (Antonin), Claudine Dupuis (la paysanne), Jean Richard (le paysan). L'ORGUEIL de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario, dialogues* : Jean Aurenche et Pierre Bost. *Images* : André Bac. *Décors* : Max Douy. *Interprétation* : Michèle Morgan (Anne-Marie de Pallières), Françoise Rosay (Mme de Pallières). SKETCH DE LIAISON de GEORGES LACOMBE. *Scénario, dialogues* : Leo Joannon et René Wheeler. *Images :* Robert Le Febvre. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Gérard Philipe (le meneur de jeu). *Production* : Franco-London-Films Costellazione, 1952. *Distribution* : Gaumont.

Encore qu'une vue d'ensemble ne puisse rendre compte d'une œuvre aussi hétérogène, quelques considérations globales et conparatives ne semblent pas inutiles. Je ne m'arrêterai pas à la diversité des styles ni, à plus forte raison, à l'irrégularité du ton, puisque la formule habituelle des films à sketches se complique encore, ici, de la multiplicité des auteurs : sept réalisateurs ont travaillé chacun de leur côté avec sept équipes différentes.

Il est déjà plus intéressant de dire un mot sur l'attitude morale de chacun



Claude Autant-Lara, *L'Orgueil* : Michèle Morgan et Françoise Rosay.

d'eux. On a beau ne pas travailler pour un patronage, voire être *étranger* à toute préoccupation théologique, le jour même dont on éclaire une passion ou un vice trahit plus ou moins une *position personnelle*. A d'autres yeux que ceux de l'Eglise qui les confond dans la même réprobation, les sept péchés capitaux ne semblent pas également abominables. Les Italiens ont conçu leurs sketches comme d'incisives « Attaque et Illustration... » Il est vrai que leur étaient dévolus les numéros les plus antipathiques : l'avarice, la colère et l'envie. En outre, circonstances nettement aggravantes, dans les deux cas ce sont des artistes qui en ont été les victimes. Les Français ont entretenu des rapports moins tendus avec les tares infernales. Ils sont allés jusqu'à l'indulgence amusée pour la gourmandise et surtout pour la paresse (ce sont presque des bienfaits divins que le *farniente* et un succulent fromage).

Cependant, le plus important de l'affaire résidait dans le relief psychologique et la valeur de la peinture. La faute qui revient le plus souvent dans ce devoir collectif a été de se contenter d'une vision banale et routinière des défauts considérés. Un éclairage élémentaire et statique a *écrasé* ces conventionnelles figurines issues d'un rudimentaire abécédaire psychologique. Je veux bien que l'envie, l'avarice ou la paresse procèdent d'une idée sommaire et peu nuancée. Mais c'est justement pourquoi il fallait ne pas s'en *tenir à la banalité* de leurs représentations ordinaires, *mettre en situations* ces sentiments et ces passions d'une manière nouvelle, jouer des éclairages latéraux qui découvrent les reliefs et animent les formes. Il y avait intérêt à renoncer au procédé classique — et si usé, — qui consiste à camper des types définis depuis l'antiquité. Refaire Harpagon me paraît *actuellement hors de propos*, même en l'affublant d'un pittoresque moderne. Pourquoi, plutôt que de s'escrimer sur un caractère, *titulaire exclusif* d'une monstruosité bien caractérisée, ne pas s'être attaché à la matière même du vice en même temps qu'aux avatars et aux perturbations qu'il suscite chez sa ou ses victimes. A la limite on eût pris pour champ d'expérimentation de ces maladies de l'âme des individus habituellement normaux traversant une crise ou *subissant* une *sorte* de *contamination* épidémique, comme dans *La Paresse*, seul sketch à avoir pris le problème sous cette angle.

Du moins la conception académique du sujet n'interdisait-elle pas les qualités de la peinture : or, c'est le peu d'intensité de ces illustrations qui, dans l'ensemble, m'a le plus frappé. Que diable! les passions peuvent atteindre à des paroxysmes inquiétants. Les lames de fond de la colère, de l'envie ou de *l'orgueil prennent naissance* dans les couches les plus obsures de la vie et font affleurer les angoisses de l'être. Or, voyez l'atonie de *L'Envie* de Rossellini...

Le champ restait libre, d'ailleurs, à d'autres interprétations : à la puissance on pouvait préférer la subtilité, l'ambiguïté, *la préciosité même*. De toute manière, quel que fût le style adopté, ce qui comptait c'était l'originalité qui fait ici trop souvent défaut. Dans l'album se sont glissées de trop nombreuses images d'Epinal. Je suis bien sûr d'ailleurs qu'il ne s'agit pas d'une incompréhensible crise simultanée et collective de l'esprit créateur des responsables du film, mais bien plutôt des

effets du détachement et de la désinvolture dont ils ont fait preuve à l'égard de ce qu'ils ont considéré comme de menus exercices.

Au reste, ces objections de base n'excluent pas les éléments valables qu'une rapide revue de détail va permettre de signaler.

●

Une remarque préliminaire concernant les deux courts-métrages italiens : il est possible que le procédé se multipliant et se perfectionnant dans les coproductions internationales, l'avenir parvienne à nous l'imposer; pourtant, malgré la meilleure volonté du monde, mon hostilité pour le doublage ne cesse de grandir. Sans même invoquer les arguments-massues (trahison, rupture des personnages), il suffit à gâcher mon plaisir le plus élémentaire devant l'écran, particulièrement ici où il se révèle plus mauvais que jamais.

La première bande consacrée à *L'Avarice* et à *La Colère* ne peut renier l'ostensible « made in Italy 1952 » qui l'estampille. Le décor et l'atmosphère néoréalistes à l'état pur servent de cadre au récit dramatique dont un certain côté « fantaisie poétique, populaire et naïve » rappelle plus ou moins directement *Miracle à Milan :* cela tient surtout à la conception du personnage de l'artiste naïf, bon, angélique, et à l'aide miraculeuse que, par deux fois, lui consent le Ciel, complice bienfaisant des malheureux. La réalisation trouve d'ingénieux effets qui aident à faire passer la tenue terriblement réglementaire de ces péchés.

Ne retenir d'une nouvelle de Colette que les grandes lignes de son sujet a exposé à la classique aventure de la femme d'artiste, jalouse de tout ce qui fait l'essentiel de la vie de son mari : l'art, les amis, la chatte et le modèle. L'égoïsme ou l'hostilité de l'entourage servent de repoussoir à cette passion indécise, après avoir tout fait pour la provoquer, sans pourtant la justifier, car le personnage est antipathique et son comportement indigne (ce qui exclut l'hypothèse d'une peinture indulgente).

Dès le premier regard de Camille, est est *donnée* comme *jalouse* et n'évoluera pas. Je dis bien *jalouse*, en dépit de la précision contenue dans le dialogue qui est bien obligé d'affirmer (gratuitement d'ailleurs) ce que l'œuvre elle-même s'avère incapable de rendre sensible. A la mise en situation un peu lâche des sentiments et des réactions s'ajoute l'inexpressivité du jeu de l'actrice, ce qui contraint le spectateur à se rabattre sur l'interprétation la plus banale : la jalousie.

C'est dommage, car la réalisation s'inspire d'une sorte d'intimisme voluptueux assez bien venu placé sous le signe fulgurant de la merveilleuse chatte blanche directement descendue des œuvres complètes de Colette.

●

L'équipe Aurenche-Bost-Allégret a, comme on pouvait s'y attendre, évité dans *La Luxure* les plus grossiers écueils : le nu, le style Folies-Bergère, les dentelles noires et les chairs pâles. Il s'agissait bien moins de *montrer* que de suggérer.

Un climat de désir étouffant, vertigineux comme une démence passagère, quelques raffinements, à la rigueur même une pointe de morbidité, dans un style fluide, brûlant et trouble, voilà ce que j'eusse personnellement assez goûté. Or la bande présente l'adaptation forte, juste et tendue d'une nouvelle de Barbey d'Aurevilly.

Construite et développée comme un petit drame, elle ne fait qu'effleurer le sujet, car le contraste entre la sensualité canaille et affreusement anodine de la mère et la passion écorchée, l'excitation cérébrale de la fille ne découvre qu'un aspect de la luxure sans en faire jouer tous les reflets et surtout sans lui donner l'intensité qu'elle réclame. L'ambiance villageoise et la reconstitution de la kermesse confèrent à l'atmosphère de l'œuvre le relief dont manque le thème central.

Les petites caresses alanguies et effleurantes, les mines satisfaites du désinvolte Frank Villard n'ont pas grand'chose de commun avec les rites raffinés et fougueux de la luxure. Le rôle était incertain et la nature de Frank Villard ne l'a pas fait pencher du côté souhaitable.

Impeccablement réglé, interprété par une poignée de vedettes, le sketch de *L'Orgueil* est réalisé avec maîtrise. D'où vient donc notre déception ? Ce brillant exercice est trop correct, tout y

est attendu, prévu le déroulement d'une *histoire bien maigrelette* : la pauvreté honteuse des aristocrates ruinés, les derniers sous dépensés pour un affront royal, quelle concession à la facilité ! Dans cette œuvre académique fondée sur une toute petite idée, on trouve de temps à autre quelque trait intéressant tel la relève de l'orgueil tout à coup défaillant de la vieille Mme de Pallières par l'insolente *fierté* de sa fille.

Cette grandeur est-elle purement artificielle? A chacun d'apprécier; les auteurs se sont bien gardés du jugement de valeur. Libre aux spectateurs de découvrir dans le film, suivant leur tempérament, la condamnation *par le ridicule d'un sentiment* aussi absurde, ou d'éprouver le respect ému et silencieux qu'on doit à une déchéance aussi digne.

Avec *La Paresse*, changement à vue. Le voilà, le péché à l'état épidémique : une infinité d'hommes touchés par le même vice.

On pourrait, là aussi, ratiociner sur l'imprécision de l'idée. L'auteur semble avoir confondu, du moins dans la dernière partie, paresse avec pondération, avec équilibre, avec calme propice à la *réflexion*. On ne combat pas l'hystérie par la paresse. Passons. Il reste que cela amuse quelquefois et se situe dans le cadre très délimité de l'esprit « *chansonnier* ». Si l'image que Mlle Plessis donne de la paresse n'est pas très convaincante, elle n'est nullement désagréable. Quant à Noël-Noël, c'est, on le sait, une espèce d'apprenti-sorcier lâché dans le monde magique des truquages. Il s'en donne à cœur joie.

Un peu plus développé, le sketch de *La Gourmandise* eût suffi à illustrer à lui tout seul l'ensemble des péchés capitaux, à un ou deux près : l'avarice du paysan, la luxure de la femme, la gourmandise de l'hôte, la colère éventuelle de la femme délaissée pour un fromage...

Carlo Rim met astucieusement en compétition la luxure et la gourmandise ; ce procédé accuse plus efficacement qu'une longue description la vigueur des sentiments et des désirs. Si l'on est ignorant du *titre*, l'équivoque peut se poursuivre très avant, et c'est un coup de surprise du meilleur effet que le dénouement.

La *gourmandise* est présentée sous un jour plaisant et plein d'humour, la réalisation est dense et enlevée, l'interprétation excellente. Henri Vidal s'y surpasse, Jean Richard qui interpréta naguère un désopilant gendarme, incarne un paysan fort pittoresque. Claudine Dupuis fait beaucoup d'effet... sur le public, car entre *un dormeur* et un gourmand...

●

Je crois que le huitième péché pousse moins le public à voir le mal où il n'est pas qu'à *l'espérer*. Il se révèle en effet parent de la luxure : c'est un peu celui du voyeur. Le spectateur se soucie moins, j'en suis sûr, de prêter des intentions coupables à ces gens que de préparer sa jouissance intime dans la saturnale qui va commencer ; enfin (rêve d'une vie entière de rond-decuir) il va assister à une orgie, y participer même, car le cinéma est participation.

Dans cet antre où la note « Frankenstein » est apportée par un bossu qui fait grincer des portes, déplace des paravents et arbore des *mines* inquiétantes, chacun peut espérer être satisfait. Bientôt tout le monde est prêt, sur l'écran et dans la salle ; là *les mouvements se précisent*, ici les diaphragmes se contractent, les glandes fatiguées tressaillent sur le velours des fauteuils, et puis, hop ! c'est toi qu'on accuse, spectateur, d'imagination calomnieuse.

Tu en étais pourtant moins à la condamnation morale qu'impliquait ton jugement téméraire qu'à l'orchestration de ton petit assouvissement personnel. J'ajoute que ce jugement téméraire sur des êtres innocents, l'auteur ne l'avait pas fait germer dans ton esprit, il te l'a imposé par des procédés d'ailleurs un peu gros.

Peut-être ton plus grand péché réside-t-il, si tu t'es laissé prendre, dans la défaillance de ton sens critique, car enfin qu'espérais-tu? Il faut tout voir, disent les forts; mais le cinéma n'est pas fait pour eux, qui ne montre pas la *centième partie de* ce que tu te réjouissais de contempler, car tu aimes t'instruire...

Réfléchis donc un peu; ce cardinal et ce marin, cette petite fille, ce nègre luisant à moitié nu... N'irais-tu donc jamais au cinéma pour te laisser prendre à pareil jeu ?

JEAN-JOSÉ RICHER

PAVANE POUR DES APACHES DÉFUNTS

CASQUE D'OR, film de JACQUES BECKER. *Scénario* : Jacques Becker et Jacques Companeez. *Adaptation et dialogues* : Jacques Becker. *Images* : Robert Le Febvre. *Décors*: Jean A. d'Eaubonne. *Musique*: Georges Van Parys. *Interprétation*: Simone Signoret (Marie), Serge Reggiani (Manda), Claude Dauphin (Leca), Raymond Bussières (Raymond), Gaston Modot (Danard), Daniel Mendaille (Patron Guinguette, Loleh Bellon (Leonie Danard), William Sabatier (Roland), Roland Lesaffre (Le garçon), Claude Castaing (Fredo). *Production* : Speva Films-Paris-Films-Production, 1951. *Distribution* : Discina.

Rarement l'éventail des opinions s'est ouvert sous un angle aussi généreux. Georges Sadoul et Claude Mauriac célèbrent ce film du même cœur. Nino Frank y voit le chef-d'œuvre du dessus-de-pendule Mouffetard et la création d'un style digne d'être aussitôt enterré sous des fleurs. Un jeune esthéticien ne trouve à confesser que son ennui d'un soir. Il doit avoir raison car il confond un peu les séquences, quand on lui demande d'expliquer. L'auteur d'un excellent premier court métrage trouve pareillement sordides le sujet et l'exercice de style. L'un des rédacteurs en chef de cette revue, tout en saluant l'écriture, demeure un peu stupéfié que Jacques Becker ait attaché du prix à semblable histoire. Un père dominicain, cinéphile respecté, rend les armes à tel ou tel morceaux, mais déplore un factice étalage de violence. Mais TÉLÉ-CINÉ s'apprête à publier une fiche minutieusement admirative de Paule Sengissen. Mais l'auteur lui-même, l'un de nos plus inquiets, préfère *Casque d'Or* à tous ses précédents films. Je ne crois pas qu'on puisse traiter celui-ci avec légèreté, pour cette dernière raison, et plus encore parce que le kaléidoscope des appréciations, en même temps qu'il remet presqu'en cause la légitimité de la critique, impose qu'on réfléchisse un peu.

Toute stylisation est le dessus-de-pendule de quelqu'un. Celle-ci — mobilier hétéroclite et savant du chef de bande; jupes retroussées des dames au débarcadère; complet étriqué et digne du compagnon menuisier; melons des souteneurs; façons autoritaires, mains quasiment sur les fesses de sa partenaire, du cavalier qui attaque une valse, comme pour une danse de l'ours, etc. — me paraît avoir quelques mérites. Elle est ensemble savoureuse et aimée. S'il existait une démultiplication sociologique du calendrier des postes et télégraphes, on pourrait concevoir un tel calendier 1902 à l'usage de la rue de Lappe, calendrier de truand, par le truand pour le truand. C'est un tel calendrier qu'a composé Becker, avec une minutie charmante, et sa saveur vient du coup d'œil au spectateur, et du temps qui passa. Mais le plus étonnant est que ce calendrier s'anime. Les films d'époque dont on n'a pas tout vu, quand on en a vu les photos publiées par CINÉMONDE, se comptent sur peu de doigts. Celui-ci est l'un d'eux. Ce n'est pas un film d'opérateur et de décorateur au premier titre — dans l'ordre du langage, c'est d'abord un film de monteuse, comme tous ceux de ce cinéaste —, parce que c'est un film qui est dans la vie et de la vie. Non pas, bien sûr, parce qu'il ressuscite une époque : il ne présente, de celle-ci, qu'un album amusé. Mais parce que Becker a le don de vie, le don de sympathie pour les autres hommes, comme aucun autre auteur français, Renoir excepté.

Dans la fixation du geste, dans la sensibilité du moment, dans la mise en place des effets, dans le rythme narratif, je ne vois pas ce que l'on pourrait reprocher à *Casque d'Or*. L'interprétation est à peu près unanimement excellente, mieux même, sensible. Nous verrons tout à l'heure que le ton du film est indécis, et chaque comédien pourtant trouve le ton juste. Je ne crois pas que Reggiani, ni surtout Simone Signoret, aient jamais été meilleurs. Pour cette dernière, on mesurera le prodigieux chemin qu'elle a parcouru, en comparant, à la sensuelle, fière, somptueuse, princesse de faubourg qu'elle est ici, l'acide fruit prometteur qu'elle était dans ses débuts incertains, au temps des *Démons de l'Aube*. Que s'est-il donc passé, qui puisse susciter tant de protestations, et qui fasse que même la plu-



Jacques Becker, *Casque d'Or* : Serge Reggiani et Simone Signoret.

part des admirateurs de *Casque d'Or* demeurent insatisfaits? Jacques Becker entretient généralement avec son sujet une querelle compliquée, que ses propres explications ne clarifient pas toujours. Je ne dis pas qu'il a été cette fois terrassé par sa matière. Mais le match nul suffit à expliquer l'incertitude du propos et l'insatisfaction du spectateur.

L'argument est assez bien bouclé, et sa cohésion narrative assez forte (quelques détails, et je n'ai par exemple encore jamais vu de volets qui se ferment de l'extérieur), et dans un assez bon mouvement, et les personnages sont assez drus et campés, pour qu'on ne s'interroge pas trop dès l'abord. Mais enfin, la transmutation du fait-divers (où Nino Frank voit du Grand Meaulnes sur la criminalité) en matière dramatique est singulière et troublante. De ces deux bandes rivales d'apaches, Jacques Becker a fait une histoire romantique à trois personnages sur un fonds de truands pittoresques, enjoués et bons chiens. La princesse dite plus haut est l'enjeu qui oppose un bon et un méchant. Or, le bon est puni d'exemplaire punition, caboche coupée, sur la place publique, sous les yeux de sa dame et de quelques autres spectateurs, les témoins de la société, censément. De sorte que le conte romantique vire exactement au mélo, et que sont appliquées exactement les lois du mélo. Notez que l'habileté de l'auteur, et je crois que l'on dirait mieux son génie, son bon génie, la singularité à laquelle il ne sait pas échapper, c'est de faire, presque malgré lui, qu'on ne voie pas le mélo, qu'il soit effacé par le mouvement, le style, la vie. En est-ce beaucoup moins un mélo? Je pose la question. Où, en tout cas, se *gâtent* les choses, c'est quand la disparité de sa palette, imputable elle-même à ce trouble entre manière et manière, le conduit à pousser la prestidigitation un peu loin. Quand il monte d'un ton ses scènes sadiques, avec une complaisance picturale qu'on ne trouve pas dans les autres scènes, afin de faire entrer des apaches dans une histoire d'apaches sans apaches. Quand il passe de l'atelier au couteau, de la partie de campagne au terrorisme (avec Bussières pour nouer les deux registres), de la douceur de vivre à l'échafaud, de la prostituée à l'amoureuse, et du naturalisme d'Auguste Renoir, de Maupassant et de Toulouse-Lautrec à Ponson du Terrail, dans l'entraînante et scrupuleuse conviction que Becker prolonge. J'aime beaucoup *Casque d'Or*, voyez-vous, et je voudrais l'aimer plus. Mais au bout du compte, je crains que ces admirables morceaux habilement cousus fassent un faux chef-d'œuvre, plutôt qu'une œuvre.

JEAN QUEVAL

NOTES SUR DEUX FILMS

ENCORE, film à sketches d'après Somerset Maugham. *Images :* Desmond Dickinson. *Musique :* Richard Addinsell. LA CIGALE ET LA FOURMI de PAT JACKSON. *Adaptation :* T. E. B. Clarke. *Interprétation :* Nigel Patrick (Tom Ramsay), Roland Culver (George Ramsay), Charles Victor (Mr. Bateman). CROISIERE D'HIVER d'ANTHONY PELISSIER. *Interprétation :* Kay Walsh (Miss Reid), Noel Purcell (Le capitaine), Jacques François (Pierre). GIGOLO ET GIGOLETTE d'HAROLD FRENCH. *Adaptation :* Eric Ambler. *Interprétation :* Glynis Johns (Stella Cotman), Terence Morgan (Syd Cotman), Charles Goldner (Paco Espinal). *Production :* Anthony Darnborough — Two Cities, 1951. *Distribution :* Gaumont.

On a toujours fait des « films à sketches ». Mais depuis la fin de la guerre — peut-être *Dead of Night* en marque-t-il le début? — il y a eu une sorte de transmution de cette formule à une notion sensiblement différente : la nouvelle filmée. Et il est certain que *Quartet* a marqué une étape dans cette voie. Si l'on peut dire aujourd'hui que la contribution de Somerset Maugham au cinéma — si elle a été nécessaire — est aujourd'hui suffisante c'est parce qu'il est manifeste que des trois films de la série *Quartet, Trio, Encore,* le deuxième ne vaut pas le premier et le troisième pas le deuxième. Ce jugement de valeur a d'ailleurs l'objectivité relative d'un jugement de spécialiste ou supposé tel. Le public anglais — ou français ou américain, fort épris tous deux de l'anglicisme cinématographique — peuvent fort bien n'être point de cet avis. *Trio* a connu un succès égal à celui de *Quartet* et nul doute qu'*Encore* ne connaisse un sort semblable. Ce titre même (Encore) décourage d'avance la critique; comment dire : « encore » ? D'ailleurs dans chacun des volets de ce tryptique il y a au moins un bon morceau : dans *Quartet* « Le Cerf-Volant » ; dans *Trio :* « Le Collier » ; dans *Encore :* « Croisière d'Hiver ». Avec ces trois épisodes et sans doute avec aussi la délicieusement immorale histoire du champion de tennis de *Quartet,* on pourrait faire un excellent film où seraient résolus brillamment, avec concision et humour, les principaux problèmes du court récit et de l'ellipse cinématographique. On ne m'empêchera pourtant pas de penser que le propre de la nouvelle c'est de se suffire à elle-même — voir Conrad, Barbey, Supervielle — et que la réussite dans ce sens du *Rideau Cramoisi* d'Astruc plaide contre le système anglais qui se justifie par une « suite ». Mais laissons là ce byzantinisme; si « Gigolo et Gigolette » dans *Encore* me paraît avoir été beaucoup trop loin dans son désir de se concilier tous les publics — et c'est justement la vertu principale de ces « condensés » que d'aborder des sujets commercialement inviables en long métrage — l'épisode « Winter Cruise » ne manque pas de subtilité dans l'intrigue qui atteint presque à l'émotion et bénéficie de la très fine interprétation de Kay Walsh.

Dans notre dernier numéro Herman G. Weinberg disait de Somerset Maugham qu'il est aujourd'hui physiquement le portrait de Gertrude Stein ; grammaticalement aussi : à sa façon il aura apporté quelque chose à la langue du cinéma.

FRÉDÉRIC LACLOS

HON DANSADE EN SOMMAR (ELLE N'A DANSE QU'UN SEUL ETE), film de ARNE MATTSON. *Scénario :* Arne Mattson, d'après un roman de Per Olof Ekström. *Adaptation :* W. Semitjov. *Images :* Goran Strinberg. *Musique :* Sven Skold. *Interprétation :* Folke Lundquist (Yerann), Ulla Jacobsson (Cherstine), Edvin Adolphson (Andrès Person), Irma Christensson (Sigrid), Gosta Gustavsson (Bernat Larsson). *Production :* Nordisk Tonefilm, Stokolm, 1951. *Distribution :* Les Films Fernand Rivers.

Il était difficile aux Suédois de trouver pour le Festival de Cannes 1952 un digne successeur à l'éclatante *Fröken Julie* de 1951. Quoiqu'il soit possible que l'on se soit exagéré les mérites du film de Sjoberg : *Hon Dansade En Sommare* (*Elle n'a dansé qu'un seul été*) ne soutient pas la comparaison. C'est à tout prendre un bon film de série dans la tradition nordique habi-

tuelle, protestante et évoluée, sainement érotique (bien peu) et vaguement romantique. L'intrigue elle-même pèche par l'exagération de son parti-pris. Le personnage du pasteur intransigeant, quasi criminel, appelant les foudres du ciel sur un pauvre petit couple innocent, l'incroyable discours qu'il prononce sur la tombe de la jeune fille, tout cela courcircuite malencontreusement le pouvoir d'émotion du film. Aussi bien ce film manque-t-il d'unité ; je pense que dans l'esprit des scénaristes l'amour des deux jeunes gens est le point principal ; si cela est, on l'a entouré d'un accessoire nuisible à l'intérêt que l'on porte à cette aventure et qui devrait être passionné. Il me semble que tous les personnages subsidiaires : l'oncle, la tante, les amis, le fou auraient dû être traités en grisaille et la seule lumière réservée à ce couple juvénile et sympathique. L'obstacle dressé contre eux eût gagné à être plus imprécis ; tel quel il apparaît peu sérieux. Le film justifierait son très poétique titre par un climat franchement romantique ou vaguement fantomatique qui était celui de *Fröken Julie*. Ce qui compte au fond, ce qui transforme cette amourette en tragédie c'est que Cherstin meure et les auteurs l'ont bien compris qui ont placé la scène de l'enterrement au début. Or si l'on sent tout le film durant, la jeune fille se heurter à l'incompréhension de son entourage, on n'éprouve point l'impression de la fatalité qui pèse sur son existence. Qu'elle meure en trois minutes au moment où elle allait toucher le bonheur du doigt, qu'elle soit fauchée comme une petite fleur à peine éclose, cela seul est, ou devrait être, bouleversant. Le thème de la mort d'une jeune fille, cher à la littérature, forme également un excellent thème à l'écran car ce que chantait Chénier, le cinéma le peut *montrer* avec cette précision qui donne un visage, un cerne palpitant à ce qui vit encore et va mourir. Voilà pourquoi si en fin de compte *Hon Dansade En Sommar* (*Elle n'a dansé qu'un seul été*) émeut, c'est par la présence de la danseuse. Ne nous montrons donc pas trop sévère pour le film. Sa présentation à Cannes, sa projection au Cinéma d'Essai, ce qui est une présomption de qualité, autorisent tout de même à quelque intransigeance. Il présente en tout cas un mérite certain : nous faire connaître Ulla Jacobson, étonnante adolescente, petit animal frémissant, dont la gracile nudité éclaire un instant l'écran et dont la révélation est comparable à celle de Pier Angeli. Souhaitons-leur à toutes deux de trouver le rôle qu'elles méritent.

F. L.

LE CHEF-D'ŒUVRE DU CINÉMA SCOUT

SCOTT OF ANTARTIC (L'AVENTURE SANS RETOUR, L'ODYSSEE DU CAPITAINE SCOTT), film en technicolor de CHARLES FREND. *Scénario* : Walter Meade et Ivor Montagu. *Images* : Jack Cardiff, Osmond Borradaile et Geoffroy Unsworth. *Musique* : Vaughan Williams. *Interprétation* : John Mills (Capitaine Scott), Diana Churchill (Kathleen Scott), Harold Wallender (Docteur Wilson), Derek Bond (Capitaine Oates), James Robertson Justice (P. O. Taff Evans). *Production* : J. Arthur Rank-Michael Balcon, 1948. *Distribution* : United Artists.

Le cinéphile sait qu'il existe un parti hustonien qui, à défaut de troupes, comporte plusieurs généraux de la critique, notamment le général Bazin, le général Doniol-Valcroze, le général Gilles Jacob. Puissent les généraux que j'oublie me le pardonner un jour. J'aime beaucoup John Huston, moi aussi, si je préfère me tenir en flanc-garde et quelque peu en retrait de cette armée sud-américaine, où les généraux prédominent par le nombre. Ces généraux, donc, vantent John Huston l'auteur qui assigne un grandiose projet à ses personnages et qui les laisse approcher du but, pour les précipiter alors dans quelque cul-de-sac, et jeter ainsi une espèce de discrédit dernier sur l'ambition humaine. De ce point de vue, si l'histoire du capitaine Scott était inventée au lieu d'être authentique, quel film hustonien serait le film de l'Anglais Charles Frend qui relate cette histoire! On y voit le héros et ses compagnons découvrir le pôle Sud, mais un mois après le Norvégien Amundsen, ce qui

est d'une amère ironie; puis, l'ayant découvert, y périr. Seulement, la morale de ce film est une morale d'exaltation de l'énergie — et de l'énergie, qui plus est, de gens qui se placent sous la protection de Dieu — conformément à la vérité de l'expédition, que nous connaissons par le film qui en fut rapporté à l'époque, et par le journal du scoutisme, et les généraux éprouvent, pour le scoutisme, tout au plus quelque chose comme de l'estime méprisante.

Mais ce n'est pas dans un parallèle avec Huston, bien sûr, que gît l'intérêt de ce film. C'est plutôt en ce qu'il est le chef-d'œuvre du documentaire reconstitué.

Reconstitué est bien le mot. Nous sommes dans le plus pieux faire-accroire. Les cinéastes, pour tout dire du mot qui dit en effet tout, ne sont pas allés au pôle sud à leur tour : ils ont tourné en Scandinavie et en Suisse. On est dans l'ordre du truquage qui vise à gagner la partie par piété devant le modèle, et en fin de compte par son propre effacement, au rebours des truquages, comme ceux de *L'Homme Invisible,* dont la présence, la virtuosite, l'éclat font le mérite. Le truquage cesse d'être ici simple recette technique pour atteindre au principe d'un genre du second degré. La consciencieuse vertu imitative des auteurs a été poussée aussi loin qu'il se pouvait. Ainsi ont-ils pris le conseil des survivants de l'expédition; ainsi ont-ils choisi John Mills pour incarner le capitaine Scott, entre autres raisons à cause de sa ressemblance physique avec le héros. Ainsi ont-ils embarqué Ponting (1). à leur bord. Mais Ponting, incarné par un autre, n'est plus que « Ponting ». Cette piété elle-même entraîne un singulier retournement des valeurs, et tel que leur film ne vaut pas pour les raisons qu'on pourrait croire, celles de l'émotion et de l'authenticité.

Pour être franc, une telle entreprise est folle. Quelque méticulosité qu'on apporte à la reconstitution, elle demeure reconstitution. La vérité échappe d'une manière aussi impondérable qu'elle est inéluctable. *Scott of Antartic*, version 1949 (et pourquoi n'avoir pas gardé le titre en français, plutôt que de le banaliser comme il a été fait?) est un peu le contraire du *Scott of Antartic,* version 1912 (ou le contraire, si l'on veut, du *Kon-Tiki*). Si maintenant nous essayons de nommer l'impondérable, nous pouvons déceler quelques raisons à cet échec, et surtout à la troublante absence d'émotion de cette œuvre ambitieuse et pieuse. En premier lieu, le parti-pris de raconter d'une traite, sans retours en arrière ni astuces, fait que cette aventure n'est plus que le récit d'une longue agonie au cours de laquelle l'émotion du spectateur s'use et finalement s'évapore tout à fait. Sans doute est-ce là la *vérité* même : mais seule la *réalité* nous toucherait. En second lieu, l'admirable photographie de Jack Cardiff séduit et met cent détails en pleine valeur et lumière : mais c'est en ralentissant encore un film fort long dans sa démarche, et encombré d'une assez interminable introduction (la souscription publique, le recrutement de l'équipage, etc.). Enfin, les scénaristes Walter Meade et Ivor Montagu, pétrifiés de respect, n'ont fait vivre leurs héros qu'à travers des traits humains et des anecdotes empruntés au fonds commun de la convention anglaise. Les poneys et pingouins y ont, en vérité, plus d'humanité que les humains eux-mêmes. Toute l'aventure est mise entre guillemets sur du papier glacé. De sorte que, tout compte fait, ce film, le chef-d'œuvre du documentaire reconstitué, prouve qu'il ne faut pas faire de documentaires reconstitués.

En revanche, dans l'ordre esthétique le plus formel, et tout particulièrement dans la photographie en couleurs de Jack Cardiff, *L'Aventure sans Retour* gagne splendidement la partie. Jamais film en couleur n'a eu cette qualité dans les teintes amorties sur fonds de neige immaculée. Mieux même. Comme dans *Henry V*, la couleur atteint en plusieurs passages à la qualité de l'art. Certaines images sont de charmantes esquisses d'un carnet de peintre qui s'animeraient pour notre émerveillement. Il ne serait pas insensé de soutenir que voilà le meilleur film en couleur qui soit. Faut-il l'ajouter? Il n'y a pas une fausse note dans le récit, ni jamais ombre de vulgarité. Simplement reste-t-on un peu froid devant cet album lyrique. J'ai paru sévère, mais ma sévérité est à la mesure d'une œuvre ambitieuse, toute insensée qu'elle soit, et qu'on peut bien entendu conseiller à tout le monde, telle qu'elle est.

JEAN QUÉVAL

(1) On sait que Ponting fut l'opérateur du premier film de l'expédition Scott en 1911-1912.



LA REVUE DES REVUES

ANGLETERRE

SIGHT AND SOUND (164 Shaftesbury Avenue, London W. C. 2) XXI-4, avril-juin 1952. — Gavin Lambert, dans un article intitulé « Qui veut du vrai ? » étudie la situation du cinéma en tant qu'art et les critiques auxquelles il doit faire face.

Deux grands courants : le cinéma soviétique qui se veut interprétation créatrice de l'actualité, le cinéma américain, considéré seulement comme un élément émotionnel qui doit toucher la majorité.

Parmi les metteurs en scène soviétiques, celui que Gavin Lambert admire le plus est Dovjenko en qui il trouve réunis l'application de Poudovkine et le brillant d'Eisenstein. Cependant chez Flaherty ce sont les films d'inspiration collective qu'il trouve les moins réussis (*Industrial Britain, Man of Aran, Elephant Boy*). Parmi les metteurs en scène de ses dix films préférés, Gavin Lambert énumère Chaplin, Ford, Vigo, Dovjenko, de Sica, Donskoi, Carné-Prévert, Clair, tous qui voulaient du vrai et voulaient émouvoir.

Plus loin, Curtis Harrington recense les *Ghoulies* et les *Ghosties* du monde de l'écran, spectres, monstres ou créatures extraordinaires. L'auteur de cette très sérieuse étude ne recherche pas l'origne de ces apparitions ni n'analyse leur valeur mythique ou poétique. Mais il dresse le tableau complet et fort impressionnant de leurs vies éphémères, s'attardant particulièrement au *Vampyr* de Dreyer, dont l'œuvre lui est familière.

Ce numéro contient encore d'intéressantes notes de Penelope Houston sur les rapports tendus, acerbes, entre les écrivains — en particulier Scott Fitzgerald — et Hollywood, la critique des films (*Los Olvidados — An Outcast of the the Islands — Secret People — Viva Zapata !*) et des extraits du découpage de *A Streetcar Named Desire*.

ÉTATS-UNIS

THEATRE ARTS (130 West 56 Street, New York 19, N. Y.) Vol. XXXVI, Nos 3 et 4. — La revue des films est faite dans ces deux numéros (mars et avril) par Arthur Knight, tandis que la rubrique Télévision est tenue par Harriet Van Horne. Le premier consacre une partie de son article aux films d'art, pour lesquels il y a maintenant aux U.S.A. un véritable engouement. Ils sont présentés, commentés, discutés au Musée d'Art Moderne.

Côté longs métrages, Knight loue *The African Queen*, *Phone Call from a Stranger* (écrit par Nunally Johnson) et le dernier film de Judy Holliday : *The Marrying Kind* réalisé par George Cukor d'après un scénario de Ruth Gordon et Garson Kanin. Quant à Mankiewicz, malheureux auteur-directeur-producteur de *People Will Talk* il a réussi avec *Five Fingers*, selon notre critique, en consentant à n'être seulement que le metteur en scène, une des histoires d'espionnage les plus passionnantes que l'on ait tournées à Hollywood depuis qu'Hitchcock traversa l'Atlantique. Le scénario en est de Michael Wilson à qui l'on doit, avec George Stevens, *A Place in the Sun*.

Harriet Van Horne, dans la livraison de mars, parle des anciens acteurs de cinéma auxquels la T. V. et la faveur nouvelle du public permettent de recommencer une deuxième carrière. Ainsi Bill Boyd second père et véritable créateur de *Hopalong Cassidy*, Lee Tracy, Buster Crabbe... Dans le numéro 4, elle passe en revue, sous le titre « A voir ou à ne pas voir à la T. V. », les spectacles de la saison : vingt nouvelles pièces, dont six seulement trouvent grâce à ses yeux.

Fred Hift, à quelques pages de là, constate l'extraordinaire développement de la Télévision, devant lequel Hollywood s'est vu obligé de s'associer à son ex-ennemie afin de sauver sa propre peau.

FRANCE

L'AGE DU CINEMA (25 avenue Reille, Paris-14e), n° 6. — Après quatre numéros, pleins de promesses, dont nous avions entretenu nos lecteurs, cette fougueuse jeune revue avait cessé de paraître. Voici qu'elle revient, avec un épais numéro consacré au documentaire expérimental et au film d'avant-garde. Ayant trouvé de nouveaux parrains — et prestigieux — en L'Association des Amis du Documentaire, elle nous assure maintenant d'une parution régulière, sous le nom de NOUVEL AGE DU CINÉMA.

De cela nous ne pouvons que nous réjouir, si les futures livraisons de ce NOUVEL AGE doivent être aussi riches et copieuses que celles que nous avons présentement sous les yeux. Relevons à son sommaire une petite histoire (à suivre) précise et documentée de la première avant-garde française (1917-1924), et un intéressant témoignage de Hans Richter sur celle de l'avant-garde allemande de la même époque.

Des textes de Cavalcanti, Lotte H. Eisner, Alexeiff, des notes de J.B. Brunius sur les films expérimentaux présentés au Festival of Britain 1951, un hommage, par Adonis Kyrou et Georges Goldfayn, à Enrico Gras, dont on n'a pas oublié les films sur la peinture, réalisés en collaboration avec Luciano Emmer, puis ces très beaux poèmes visuels, dont certains furent présentés par le Cinéma d'Essai : *Bianchi Pascoli*, *Laguna*, *Venezia Romantica*... En Amérique du Sud, Gras a réalisé depuis *Pupila al Viento*, et un étonnant *Turay, Enigme des Plaines*.

On trouvera encore dans ce numéro le début d'une étude fort complète sur le Dessin Animé, des articles consacrés aux films de J. Y. Cousteau, de Sydney Peterson, de Bert Haanstra, à *Limite*, film brésilien de 1930 inconnu en France, etc... et l'annonce d'un « sur-cinéma » dont deux des collaborateurs de la revue, Jindrich Heisler et Georges Goldfayn, préparent l'avènement.

POSITIF (6, rue de Condé, Lyon), n° 1. — Rédigée dans le calme trompeur de la province par de jeunes cinéphiles passionnés qui se méfient des mirages de l'actualité, cette nouvelle revue veut reprendre le flambeau de RACCORDS, dont nous déplorions ici-même dernièrement la disparition.

Au sommaire de son premier numéro, d'intéressantes études sur *L'Auberge Rouge* et sur *Los Olvidados*, une exégèse d'*Orphée* et des mythes orphiques, un article sur la musique de film, etc...

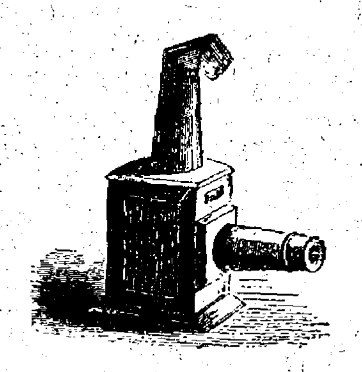
M. M. et J. A.

ITALIE

CINEMA (Via Serio 1, Milan) N. S., Volume VII, N° 84. — CINEMA est le titre d'un magazine qui paraît deux fois par mois, à Milan, sous la direction d'Adriano Barraco et de Guido Aristarco, et qui ne s'adresse pas aux spécialistes mais au grand public. On voudrait que les publications réservées aux initiés aient toujours la tenue, la rigueur d'esprit et la ferveur de cette revue de « *vulgarisation cinématographique* »... Fort agréablement illustrée et pourvue des rubriques qui plaisent aux *fans*, — petite courrier, chronique des Ciné-Clubs, etc... — elle ouvre de plus ses colonnes à des discussions d'une remarquable qualité de pensée : ainsi dans le numéro 84, des exposés de Nereo Batello et Renzo Renzi concernant la critique des films de l'Est, une enquête sur la censure (Sica est pour), des textes de Luigi Chiarini et de Guido Aristarco, des lettres inédites du regretté Francisco Pasinetti, etc...

La tendance générale de CINEMA est en faveur des idées qui viennent de derrière le rideau de fer. A noter encore une interview d'Eduardo De Filippo, qui entend négliger le théâtre pour se consacrer de plus en plus au cinéma, et une correspondance de Paris de D. A. Lemmi qui accorde « Deux Sous d'Espoir » à la production française.

N. F.



NOTRE ENQUÊTE SUR LA CRITIQUE

L'exceptionnelle abondance des matières et notre souci de consacrer une grande place à notre enquête sur la critique nous contraignent à reporter au prochain numéro les réponses à notre questionnaire et nos commentaires. Nos lecteurs trouveront donc dans le numéro 13 une étude tout à fait complète sur l'état actuel de la critique en France, tel qu'il apparaît à la suite de notre enquête.

FILMOGRAPHIE DE JIRI TRNKA

I. — DESSINS ANIMÉS.

1945 : ZASADIL DEDEK REPU (GRAND-PERE PLANTE UNE BETTERAVE). *Musique :* Vailav Trojan. En couleurs, 284 mètres.

1946 : ZVIRATKA A PETROVSTI (ANIMAUX ET BRIGANDS). *Musique :* Oskar Nedbal. En couleurs, 235 mètres.

DAREK (LE CADEAU). En couleurs, 235 mètres.

PERAK A SS (LE DIABLE A RESSORTS). *Musique :* Jan Rychlik. En noir et blanc, 385 mètres.

1951 : CIRKUS (LE CIRQUE). Film expérimental en silhouettes. *Dessins :* Kamil Lhotak, Frantisek Tichy, Jiri Seydl et Jiri Trnka. *Musique :* Jan Rychlik. En couleurs, 370 mètres.

RYBAR A ZLATA RYBKA (LE PECHEUR ET LE POISSON D'OR), d'après un conte de A.S. Pouchkine. *Dessins :* Jiri Trnka. *Commentaire :* Jan Werich. En couleurs, 400 mètres.

II. — FILMS DE MARIONNETTES.

1947 : SPALICEK (L'ANNEE TCHEQUE). Six épisodes souvent protégés séparément : LE CARNAVAL, PRINTEMPS, LA LEGENDE DE SAINT PROCOPE, LE CŒUR EN FETE, LA KERMESSE, BETLEEM. *Musique :* Vaclav Trojan. En couleurs, 2.150 mètres.

1949 : CISARUV SLAVIK (LE ROSSIGNOL DE L'EMPEREUR DE CHINE). D'après un conte de M. Ch. Andersen. *Scénario :* Jiri Brdecka et Jiri Trnka. *Metteur en scène de la partie humaine :* Milos Makovec. *Musique :* Vaclav Trojan. *Commentaire français.* Jean Cocteau. En couleurs, 2.020 mètres.

PISEN PRERIE (LE CHANT DE LA PRAIRIE). *Musique :* Jan Rychlik. En couleurs, 580 mètres.

ROMAN S BASON (LE ROMAN DE LA CONTREBASSE). D'après un conte de Tchekov. *Musique :* Vaclav Trojan. En couleurs, 390 mètres.

CERTUV MLYN (LE MOULIN DU DIABLE). *Musique :* Vaclav Trojan. En couleurs, 575 mètres.

1950 : BAJAJA (PRINCE BAYAYA). D'après un conte populaire de Bozena Nemcova. *Musique :* Vaclav Trojan. En couleurs, 2.216 mètres.

1951 : PERNIKOVA CHALOUPKA (LA CHAUMIERE AU PAIN D'EPICE). *Mise en scène :* J. Pojar. *Supervision :* Jiri Trnka. *Décors et costumes :* Jiri Trnka. *Musique :* Jiri Srnka. En couleurs, 495 mètres.

STARE POVESTI CESKE (VIEUX CONTES TCHEQUES). D'après le recueil de contes de l'auteur classique tchèque Alois Jirasek. *Musique :* Vaclav Trojan.

Imprimerie Hérissey, Evreux. Dépôt légal : 2e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. Keigel.

PROGRAMME DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

JUIN-JUILLET 1952

9 juin : *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1942).
10 juin : *Adieu Léonard* (Jacques et Pierre Prévert, 1943).
11 juin : *La nuit porte conseil* (Marcello Pagliero, 1946).
12 juin : *Le soleil se lèvera encore* (Aldo Vergano, 1946).
13 juin : *Les Parents terribles* (Jean Cocteau, 1949).
14 juin : *L'Assassinat du Duc de Guise* (Henri Calmette, 1908).
La Dame aux Camélias (Henri Calmette, 1911).
La Reine Elizabeth (Louis Mercanton, 1912).
Marion Delorme (André Capellani, 1912).
15 juin : *La Petite Béarnaise* (Léonce Perret, 1910).
La Tare (Louis Feuillade, 1911).
L'Agonie de Byzance (Louis Feuillade, 1912).
L'Enfant de Paris (Léonce Perret, 1912).
16 juin : *Corner in Wheat* (David W. Griffith, 1909).
Simple Charity (David W. Griffith, 1910).
Deux bons copains (Mack Sennett, 1911).
The Lonedale Operator (David W. Griffith, 1911).
The Musketers of Pig Allee (David W. Griffith, 1912).
The Soldier's Honour (Thomas-H. Ince, 1913).
The Battle of Edelwerch Guch (David W. Griffith, 1914).
The Gangsters and the Girl (Thomas-H. Ince, 1914).
17 juin : *Cabiria* (Guido Pastrone, 1914).
18 juin : *Ma L'Amor Mio non Muore* (Caserini, 1914).
19 juin : *Maryse* (de Morlhon, 1915).
Les Frères Corses (André Antoine, 1915).
20 juin : *Le Gondolier de Venise* (R. Barker, 1915).
21 juin : *Forfaiture* (Cecil B. De Mille, 1915).
La Bouteille du Diable (S. Oldcott, 1915).
22 juin : *Le Père Serge* (Protozanof, 1917).
A l'aurore de la révolution (Protozanof, 1917).
23 juin : *Celle qui paie* (R. Barker, 1918).
24 juin : *Jeanne d'Arc* (Cecil B. De Mille, 1918).
25 juin : *Une Fleur dans les Ruines* (David W. Griffith, 1919).
26 juin : *Ali Baba* (S. Franklin, 1919).
27 juin : *Le Trésor d'Arne* (Maurice Stiller, 1919).
28 juin : *Le monastère de Sandomir* (Victor Sjostrom, 1919).
29 juin : *Die Puppe* (Ernst Lubitsch, 1919).
Sumurum (Ernst Lubitsch, 1920).
30 juin : *Sa Majesté Douglas* (C. Hanaberry, 1919).
1er juillet : *Papa longues jambes* (M. Neilan, 1919).
2 juillet : *Raskolnikov* (Robert Wiene, 1920).
3 juillet : *La petite baignade* (J. de Grasse, 1920).
4 juillet : *A travers l'orage* (David W. Griffith, 1921).
5 juillet : *Les trois lumières* (Fritz Lang, 1921).
6 juillet : *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* (Rex Ingram, 1921).
7 juillet : *Crainquebille* (Jacques Feyder, 1921).
La souriante Madame Beudet (Germaine Dulac, 1921).
Fièvres (Louis Delluc, 1922).
8 juillet : *La Roue* (Abel Gance, 1922).
9 juillet : *Cœur Fidèle* (Jean Epstein, 1923).
10 juillet : *La Légende de Gosta Berling* (Maurice Stiller, 1923).
11 juillet : *Chevaux de Bois* (Eric Von Stroheim, 1923).
15 juillet : *La vengeance de Kriemhild* (Fritz Lang, 1924).

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRA